

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS
LINHA DE PESQUISA: LITERATURA E CULTURA

RICARDO ITABORAÍ ANDRADE DE OLIVEIRA

**ACONTECIMENTO, LINGUAGEM E RESISTÊNCIA EM *A PESTE*, DE
ALBERT CAMUS**

SÃO CRISTÓVÃO– SE

2019

RICARDO ITABORAÍ ANDRADE DE OLIVEIRA

**ACONTECIMENTO, LINGUAGEM E RESISTÊNCIA EM *A PESTE*, DE
ALBERT CAMUS**

Trabalho de dissertação apresentado ao
Programa de Pós-Graduação em Letras,
Linha de Pesquisa Estudos Literários –
Literatura e cultura, da Universidade
Federal de Sergipe, como requisito para a
obtenção do título de Mestre em Letras.
Orientador: Professor Dr. Cícero Cunha
Bezerra

SÃO CRISTÓVÃO – SE

2019

Para Luca, Beautiful Spirit (in memoriam).

Para Théo, modo espirituoso de compartilhar e de se viver!

Agradecimentos

Aos Professores do PPGL, pelo acurado ensino e por todas as suas formações, em conjunto, para a transmissão dos conteúdos de modo tão esmerado.

À CAPES, pela bolsa concedida sem a qual não teria sido possível a realização desse trabalho.

Ao meu orientador, Professor Cicero Cunha Bezerra, um verdadeiro “apanhador de sonhos”, por todo estímulo e correspondência na troca de ideias e paixão em comum pela narrativa literária.

À Professora Maria Luísa Malato Borralho, cujo estudo *Camus*, por sua beleza estética e tratamento atilado para com o tema, suscitou em mim, ainda jovem, através da leitura do seu livro, um arrebatamento inesquecível que me impulsionou a sonhar um dia escrever sobre esse autor.

À Professora Celeste Natário, pelos maravilhosos diálogos que tivemos, pelas afinidades geográficas e literárias.

Aos meus e minhas colegas de Pós-Graduação, pelo aprendizado recíproco, bem como pela convivência afetuosa.

A Magdalena Plech, pelo inestimável ensinamento acerca da Literatura Francesa.

A Francisco Dantas e Maria Lúcia Dal farra, exemplos de inspiração para mim desde a primeira vez que eu os conheci.

Aos meus pais, Ancelmo de Oliveira e Maria Virgínia, que Deus os abençoe continuamente. Obrigado pela educação, oportunidades e Amor constante doados a mim de modo tão incondicional.

Aos meus dois irmãos, por toda a fraternidade que nos une desde sempre.

À minha irmã Ana V., leitora arguta, de uma sensibilidade rara para a Literatura.

A Ana M., por todo amor que houver nesta vida.

A Beatriz, cuja força, o amor e a companhia me movem no dia a dia. Meu imenso obrigado por me guiar, como aquela de Dante, nos círculos do mestrado.

A Pablo, pela clarividente companhia nesse último ano.

Aos queridos Ramalho, senhor arrumador de amizades, e à sua Dan, plena de poesia.

A Arthur, querido “Arturo”, cujo pensamento astucioso animou a primeira estrutura desse trabalho.

A Joe e Dani, pelo maravilhoso convívio. E pelas “Nuvens”!

A Lene, pelo carinho e todo incentivo. Ao “pestinha” Gabriel e suas traquinagens – “isso é sinal de saci”!

A Mary, por todo impulso inicial regado pela afeição conjunta aos livros.

A Monstro, meu fiel amigo, compartilhador da Natureza.

Ao U2, pela trilha sonora que me acompanhou. “It’s no secret that a conscience can sometimes be a pest” - The Fly.

Aos que de uma maneira ou de outra contribuíram para que essa tarefa se concretizasse.

Enfim, ao meu chapéu de palha na mesa, sempre pleno de luz. Ao vento sereno da madrugada, e a cada dia que se renova como um distinto acontecimento ou nova promessa em alguma outra ilha.

Sim, havia na desgraça uma parte de abstração e de irrealidade. Mas quando a abstração começa a nos matar, é necessário que nos ocupemos da abstração.

Albert Camus, A Peste

RESUMO

O presente estudo tem por finalidade analisar o tema do acontecimento e suas relações com a linguagem, bem como com a concepção de resistência no romance *A Peste*, de Albert Camus. No que toca à estrutura do trabalho dividimos a sua organização, além da introdução e considerações finais, em três capítulos. No primeiro, trataremos, nos dois tópicos que o compõem, dos seguintes temas: (a) as fronteiras entre literatura e filosofia em Camus, assim como o acontecimento do diálogo entre duas linguagens, uma poética e outra reflexiva, abordadas em um espaço literário particular, a saber, aquele da linguagem constitutiva do próprio texto ficcional; b) O segundo tópico consiste na investigação do conceito de acontecimento que conduz o enredo de *A Peste*. No que se refere ao segundo capítulo, ele é composto em seus três tópicos pelas análises e correlações dos consecutivos assuntos: o enlace de estilos presentes na composição da obra em questão, seguido pela análise do uso da linguagem enquanto revestimento do arranjo do romance e, por fim, do romance-crônica tomado como veículo de expressão para o sentido social e metafísico que Camus lhe atribuiu. No que diz respeito ao terceiro e último capítulo deste trabalho, a ideia é perscrutar, através do âmbito da linguagem camusiana, o perfil de três personagens: Rieux, Paneloux e Tarrou; e de como se manifestam suas relações, respectivamente, com os temas do exílio e da separação, da crise da religião, e do amor humano constitutivos da ideia de resistência em *A Peste*. Para tanto, como marco referencial teórico, alguns autores nos serão de fundamental importância para a construção das noções de resistência, linguagem e acontecimento, tais como: Benedito Nunes (2010), Jacques Derrida (2014), David Lodge (2010), Luis Alberto Brandão (2013), Alfredo Bosi (2002) Gérard Genette (1972), Slavoj Žižek (2017), Gilles Deleuze (2017), François Zourabichvili (2016) e John Caputo (2010).

PALAVRAS-CHAVE: Acontecimento; Resistência; Linguagem; Literatura; Filosofia; Camus.

ABSTRACT

The present study aims to analyze the theme of the event and its relations with language, as well as with the conception of resistance in the novel *The Plague*, by Albert Camus. The paper's structure is divided in introduction, three chapters and the final considerations. In the first one, we will discuss the following themes in the two topics that compose it: a) the limits between literature and philosophy in Camus, as well as the dialogue between two languages, a poetic and a reflexive one, broached in the particular literary space of the constitutive language of the fictional text itself; b) the investigation of the concept of event that conducts to the plot of *The Plague*. In the second chapter there are three topics that aim to analyze and correlation the following subjects: the linking of styles present in the composition of this work, followed by the analysis of the use of language as part of the whole of the literary composition and, finally, of the novel-chronicle taken as a vehicle of expression for the social and metaphysical sense that Camus attributed to it. The third and final chapter of this work aim to scrutinize, through the range of Camusian language, the profile of three characters: Rieux, Paneloux and Tarrou, and how their relations with the respective themes of exile and separation, the crisis of religion and human love, constitute the idea of resistance in *The Plague*. For this, as a theoretical framework, some authors will have fundamental importance for the construction of the notions of resistance, language and event, such as: Benedito Nunes (2010), Jacques Derrida (2014), David Lodge (2013), Alfredo Bosi (2002) Gérard Genette (1972), Slavoj Žižek (2017), Gilles Deleuze (2017), François Zourabichvili (2016) and John Caputo (2010).

KEY WORDS: Event; Resistance; Language; Literature; Philosophy; Camus

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
-----------------	----

Capítulo I: FUSÃO DE LINGUAGENS

1.1 Afluências: escrita literária e escrita filosófica.....	22
1.2 Uma poética do acontecimento.....	40

Capítulo II: INTERFACE DE ACONTECIMENTOS

2.1. Enlace de estilos.....	58
2.2. Camadas de linguagem.....	67
2.3. Crônica de sentido social e metafísico.....	77

Capítulo III: UMA LITERATURA DE RESISTÊNCIA

3.1. Rieux e a consciência do exílio como face da separação.....	87
3.2. Paneloux: acontecimento e fé.....	95
3.3. Tarrou e o acontecimento do amor.....	107

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	119
---------------------------	-----

REFERÊNCIAS.....	123
------------------	-----

Introdução

A obra literária e ensaística de Albert Camus¹ (1913-1960) se constitui em uma das mais simbólicas do século XX. Tem influenciado gerações e feito muitos estudiosos se lançarem na investigação dos temas mais estimados a esse autor, encontrados em seus romances, contos, ensaios e peças de teatro.

Um aspecto marcante da sua literatura diz respeito às relações entre linguagem, acontecimento e resistência, mediante o uso de uma escrita, a um só tempo literária e filosófica, envolvendo questões relativas ao exame da condição humana, presentes em qualquer época e, por conseguinte, atemporais.

Dois temas são muito caros a Camus: o absurdo e a revolta. Seus livros foram escritos em função dessas duas representações mítico-filosóficas assim denominadas: O ciclo do absurdo e o ciclo da revolta². O primeiro é composto pelo romance *L'Étranger*

¹ Nascido na costa da Argélia, numa localidade chamada Mondovi, distrito de Constantina (atualmente denominada Dréan), Camus era de família *pied-noir* (em sentido literal, “pés-pretos”, assim eram chamados os franceses que se instalaram nas colônias do Magreb). Seu pai, Lucien, foi um operário agrícola de origem alsaciana e faleceu em 1914 na batalha do Marne. Sua mãe, Catherine Sintès era analfabeta, também de origem camponesa tinha ascendência espanhola e a ela o autor dedica *O primeiro homem*: “A você, que nunca poderá ler este livro” (CAMUS, 1994, p. 05). Camus cresce no bairro popular de Belcourt, em Argel. Estuda na escola comunal da capital e segue como bolsista do Liceu Bugeaud. Na universidade de Argel, frequenta os Estudos de Letras Superiores. Forma-se em Filosofia com o trabalho *Metafísica cristã e neoplatonismo, Plotino e santo Agostinho* (de 1936) para obtenção do *Diplôme d'Études Supérieures*. Na faculdade descobre Jean Grenier, filósofo e autor do livro *As ilhas*, será seu mentor e amigo durante toda a vida, e a quem ele dedica *O homem revoltado*. A tuberculose o impede de seguir a carreira de professor. Entrega-se então ao jornalismo e ao teatro, primeiramente através do *théâtre du travail*, seguido pelo *théâtre de l'équipe*. Com a invasão da França, Camus ingressa no movimento de Resistência à Ocupação como redator do jornal clandestino *Combat*. Pode-se, grosso modo, dividir a vida e obra de Camus entre os ‘anos argelinos’ (1913-1942) e os ‘anos franceses’ (1942-1960), de acordo com uma cronologia criteriosa estabelecida por Korichi num segmento do seu dossiê intitulado *Albert Camus et son temps* (KORICHI, 2008, p.377). Para tanto, também recomendamos, por consideração a um conteúdo mais completo, a *Introduction*, escrita por Jacqueline Lévi-Valensi, bem como a *Chronologie*, presentes na edição das obras completas de Camus, editadas pela Gallimard, na coleção *Bibliothèque de la Pléiade*, de 2006.

² Compartilhamos da opinião de M. Korichi que, ao se debruçar sobre a obra camusiana, defende a existência de três ciclos (*aux grands cycles*) constitutivos do esquema aqui exposto. Sobre a temática ver: KORICHI, 2008, p. 352. Ainda em relação à concepção de sua obra tomada por ciclos, o próprio Camus em seus *Cadernos II*, segundo Todd, utiliza o termo registrado da seguinte forma: “Em 1948, Camus anotava: 1º Ciclo. Desde meus primeiros livros (*Bodas*) até *A corda* [primeiro título imaginado para *Os justos*] e *O homem revoltado*, todo o meu esforço foi, na realidade, para me despersonalizar (a cada vez num tom diferente). Em seguida, poderei falar em meu nome.” (1998, p. 651). Camus também se refere a essa segmentação, ainda que marcada pela continuidade e justaposição da sua produção artística, através do termo ‘série’. Entretanto, no caso desse vocábulo, Camus mais se referia à organização do conjunto de sua obra de maneira que cada série compreendesse livros pertencendo a gêneros literários diferentes, à exemplo das suas peças de teatro, seus ensaios, seus romances. É o que se encontra em *A guerra começou, onde está a guerra?*, quando ele anota: “IIª Série. O mundo da tragédia e o espírito da revolta – Budejovice (3 atos). Peste ou aventura (romance). A peste libertadora. Cidade feliz. Vive-se seguindo sistemas diferentes. A peste: reduz todos os sistemas. Mas eles morrem mesmo assim. Duas vezes inútil. Um filósofo escreve “uma antologia das ações insignificantes”. Ele fará, sob esse ângulo, o diário da peste” (CAMUS, 2014, p.84). Aqui, ao fim, uma provável referência aos cadernos de Jean Tarrow.

(1942), pelas peças de teatro *Caligula* (1942) e *Le Malentendu* (1943), bem como pelo ensaio filosófico *Le Mythe de Sisyphe – Essai sur l'absurde* (1943). Quanto ao segundo ciclo, correspondem as seguintes obras: as peças *L'État de Siège* (1948) e *Les Justes* (1950), às quais se acrescentam o romance *La Peste* (1947) e o ensaio *L'Homme révolté*, publicado em 1951. O próprio Camus, atento desde o princípio à esquematização temática e às particularidades genéricas do conjunto da sua obra, esclareceu em seus *Carnets* como a engendrou:

Eu tinha um plano preciso quando eu comecei minha obra: eu queria primeiro exprimir a negação. Sob três formas, romanesca, dramática, ideológica. Era para mim a dúvida metódica de Descartes. Não se pode viver na negação. Eu previa *o positivo sob as três formas ainda. A Peste, O Estado de sítio e Os Justos, O Homem revoltado* (CAMUS *apud* KORICHI, 2008, p. 352).³

É importante ressaltar que Camus já divisava um terceiro ciclo em que trataria do tema do amor. No entanto, no dia 04 de janeiro de 1960 encontrou a morte em um acidente de automóvel, em Villeblevin – perto da cidade de Montereau – em um lugar conhecido como Le Grand-Frossard, ao sul de Paris. Nos destroços do carro, fora encontrado o manuscrito de *Le premier homme* - provável início do terceiro ciclo de sua criação artística – somente revelado ao público por sua filha Catherine em 1994 e publicado, no Brasil, no mesmo ano⁴.

Do absurdo à revolta, o que se configurava para Camus, no primeiro ciclo anteriormente citado, se resguardava, de antemão, na atestação de uma sensibilidade eivada pelo silêncio do mundo. A bem dizer, a constatação de um descompasso entre a realidade absurda e os anseios humanos, um tipo de impasse onde o homem não deveria

³ “J’avais un plan précis quand j’ai commencé mon oeuvre: je voulais d’abord exprimer la négation. Sous trois formes, romanesque, dramatique, idéologique. C’était pour moi le doute méthodique de Descartes. L’on ne peut vivre dans la négation. Je prévoyais le positif sous les trois formes encore. *La Peste, L’État de siège et Les Justes, L’Homme révolté*”.

⁴ Nesse romance-testamento, de molde autobiográfico, Camus pretendia realizar um memorial da história dos colonos da Argélia, de sua família, a partir da evocação de sua própria vida. Segundo Costa Pinto, “*O Primeiro Homem* é um romance construído sobre a impossibilidade da memória. Uma interpretação do livro pelo viés autobiográfico seria possível, considerando-se a já referida coincidência entre os acontecimentos das vidas do protagonista e de Camus, ou mesmo a distribuição dos nomes das personagens (o sobrenome Cormery é certamente derivado de Cormery, ou seja, da linhagem materna do pai de Camus; seu professor no liceu se chama ora Bernard, ora Germain – este último sendo o nome verdadeiro do professor Louis Germain, que garantiu a continuidade dos estudos do jovem Albert). Ainda que acatando esses indícios, não se pode deixar de perceber que *O Primeiro Homem* estabelece exatamente um contraste entre o grande painel de acontecimentos históricos que sua narrativa deveria compreender e a fragilidade da memória familiar, das várias memórias individuais que atravessam guerras, convulsões sociais, e que lentamente, de geração em geração, vão-se estiolando na lembrança dos seres, coisas e lugares” (PINTO, 1998, p. 114). É ao seu professor Louis Germain que Camus dedica seus *Discursos da Suécia*, de 10 de dezembro de 1957.

se recolher ou se anular, sob pena de tornar-se prisioneiro de um pensamento abstrato. Entretanto, tal sentimento de contradição deveria ser conservado enquanto movimento de consciência, mas em contrapartida desenvolvido pela ação, através da revolta; e esta, compreendida como uma aptidão, demasiada humana, de despertar, pelo discernimento de que o mundo não possui sentido algum. Para Todd, “Camus explica antes de tudo o homem pelo homem. Toma como fim a pessoa humana e seu desenvolvimento, sua felicidade. O absurdismo é um humanismo: o mundo tem o sentido que lhe damos” (TODD, 1998, p. 312). Com efeito, tal consciencialização da realidade que nos cerca permitiria uma vida mais plena para o agir diante do mundo, e no caso particular do romance *A Peste*, diante da verdade dos acontecimentos históricos que são, de modo alegórico, evocados no livro sob a imagem da epidemia.

Do esquema⁵ geral da obra camusiana, parte elaborada, parte inacabada, ainda assim, temos o que seria o fio condutor, porque nada é estanque. O movimento orgânico criado, contínuo, densamente simbólico, pela sua carga mítico-imagética, tem como ponto de partida a noção de absurdo, que se lança ao se estender à próxima linha de orientação temática delineada pela ideia de revolta, transfigurada em ação e engajamento. O segmento do absurdo, representado pela figura de Sísifo, e o da revolta, acessado pela imagem e gesto de Prometeu, faziam Camus projetar

um terceiro ciclo consagrado ao amor, o ciclo de Némésis. Esses ciclos se implicam reciprocamente; a chegada do anterior provoca aquela do seguinte. O absurdo incita à revolta e torna inevitável a descoberta pelo indivíduo de sua inserção irreduzível numa comunidade, coletividade ou multidão imprescindível (KORICHI, 2008, p. 352)⁶

Da revolta resvalada no que cercaria o tema do amor, nessa tarefa de Némésis, vislumbrada, porém jamais realizado pelo autor, se conflagraria uma grande meditação transcrita como tópico, por exemplo, em sua imaginação, numa peça de teatro irrepresentável, dada tanto a intenção criadora quanto a subjetividade do assunto em questão: o amor humano.

⁵ “1er série. Absurde : L’Étranger - Le Mythe de Sisyphe – Caligula et Le Malentendu. 2e – Révolte : La Peste (et annexes) – L’Homme revolte – Kalyayev. 3e – Le jugement – Le premier homme. 4e L’amour déchiré : Le Bûcher – De l’Amour – Le Séduisant. 5e – Création corrigé ou Le Système – grand romam + grande méditation + pièce injouable.”

⁶ “un troisième cycle consacré à l’amour, le cycle de Némésis. Ces cycles s’impliquent réciproquement; la survenue du précédent provoque celle du suivant. L’absurde pousse à la révolte et rend inéluctable la découverte par l’individu de son appartenance irréductible à une communauté, collectivité ou multitude indépassable.”

Para a realização desse ato contínuo, deveriam estar ultrapassadas, porém guarneçadas, as duas primeiras séries, retroalimentadas, no que significaria manter a consciência e recrudesce a ação. Em *O estrangeiro*, podemos vislumbrar o que estamos aqui asseverando, na figura de Meursault, o protagonista condenado por homicídio, superado pelos acontecimentos, mas tomado, ao fim do romance, de um certo arrebatamento pela vida já acabada para ele. Em *A Peste*, por sua vez, o Dr. Bernard Rieux, desde o primeiro momento da narrativa, sente a necessidade de uma participação incondicional, ou seja, de um ajuste ou luta solidária perante as ameaças de tudo aquilo que é externo à natureza humana, razão pela qual, efetivamente, Camus expõe o médico-narrador como protótipo de Prometeu, um modelo de resistência e de revolta diante dos acontecimentos, ou, “aquele que diz não a tudo que força os seus limites, a tudo que o violenta e o priva de exercer livremente os seus direitos e que sabe também que sua revolta deve respeitar alguns limites” (QUADROS, 1979, p. 14).

Embora pertença ao segundo ciclo, *A Peste* figura como um livro de transição. Para Camus:

Se há evolução do *Estrangeiro* para *A Peste*, ela se faz no sentido da solidariedade e da participação. A novidade consiste nisto: o homem absurdo não é mais um *solitário*, mas se torna *solidário* dos outros, combatendo a absurdidade com os meios mais comuns (CAMUS, 2014, p. 112).

Nessa perspectiva, “a ênfase no humano é equilibrada pela consciência de suas limitações. Pertence esse tipo de pensamento à tradição helênica, na qual é o homem inspirador e ao mesmo tempo encontra-se cerceado em suas virtualidades pelo mundo que o cerca” (BARRETO, 1970, p. 68). Por certo, podemos pensar seguramente nos dois aspectos constitutivos do conceito de revolta concebidos por Camus: aquele metafísico, e o outro histórico. O primeiro como constatação do absurdo, e o segundo enquanto ação e resistência.

Sinteticamente posta até aqui a ideia de dispor a dinâmica de sua obra, com o esquema anteriormente citado, Camus, avesso a sistemas abstratos próprios da filosofia, se colocou mais como um livre-pensador, renegando sempre a condição ou acusação de ser filósofo⁷ sem, no entanto, excluir o caráter filosófico da sua criação artística. Propôs,

⁷ “Je ne suis pas philosophe. Je ne crois pas assez à la raison pour croire à un système. Ce qui m'intéresse, c'est de savoir comment il faut se conduire. Et plus précisément comment on peut se conduire quand on ne croit ni en Dieu ni en la raison” (CAMUS, *apud* KORICHI, p. 325).

assim, em seus *Carnets I* (1935-37), que “só se pensa por imagens. Se você quiser ser filósofo, escreva romances”⁸ (2014, p.16). Acreditava ele, certamente, que mais valia abarcar os problemas da condição humana através da fusão do pensamento com a imaginação em seu processo de elaboração literária⁹.

Nesse confronto entre literatura e filosofia, convém lembrar o que Balzac realizou, com *A Comédia Humana*, isto é, logrou mais que supostamente um ensaio sociológico ou antropológico, com todo exercício de fundamento e de abstração própria possa obter¹⁰. Trata-se, no caso da ficção, de um tipo de totalidade que a instituição literária possui, como veremos mais adiante, em abarcar o que nenhuma ciência sociológica ou filosófica alcança em sua busca de um conjunto maior de ilustração e compreensão do ser humano na natureza e na história. Toda filosofia seria, talvez, vã, perto do resultado que um texto literário perpetra acerca dos meandros do homem em suas relações com a cultura, a natureza, seus semelhantes e a cidade.

O pensamento de Camus é a expressão de uma visão de mundo absurda, cuja possibilidade de libertação consiste na consciência dessa sensação de absurdidade, bem como da sua superação pela revolta, o que faz

Sísifo, o mítico personagem condenado pelos deuses a rolar eternamente uma pedra encosta acima de uma montanha. Sísifo aceita o absurdo e tenta agir dentro dos limites que isso lhe impõe. E, paradoxalmente, ao tomar consciência desses limites, ele consegue ser mais livre (QUADROS, 1979, p.12)¹¹.

Em *Cartas a um Amigo Alemão*, encontramos na quarta e última dessas cartas: “acho que o mundo não tem sentido final. Mas sei que algo nele tem sentido, e é o homem, porque é o único ser que reclama um sentido” (CAMUS, 1950, p. 46). Aqui se revela o absurdo, nessa passagem, ausência de sentido final da realidade, na incompatibilidade entre as aspirações humanas e a opacidade do mundo, como um divórcio entre o ser humano e o seu cenário; ou, nas palavras de Camus, aquele “confronto entre o apelo

⁸ “On ne pense que par image. Si tu veux être philosophe, écris des romans”

⁹ Remontando a uma tradição iniciada por Michel de Montaigne, cujos *Essais*, ultrapassavam o autorretrato e discorria em reflexões sobre a humanidade, suas incongruências, traços, adversidades.

¹⁰ É importante observar que Marx tinha Balzac como um dos seus escritores favoritos e reconhecia, no artista de Tours, a extraordinária capacidade de recolher, analisar e descrever, num grande painel humano, as contradições da sociedade de sua época.

¹¹ Estamos diante da interpretação que Camus realiza do mito como uma luta na qual é preciso imaginar, pese a sua condenação, “Sísifo feliz” (CAMUS, 2010,124).

humano e o silêncio irracional do mundo” (CAMUS, 1950, p. 39). Em *O Mito de Sísifo* ele escreve:

diante da contradição essencial, sustento minha humana contradição. Instalo minha lucidez no meio daquilo que a nega. Exalto o homem diante do que o esmaga, e minha liberdade, minha rebeldia e minha paixão se unem nessa tensão, nessa clarividência e nessa repetição desmedida. Sim, o homem é seu próprio fim (CAMUS, 2010, p. 90).

A extensão dessa assertiva filosófica, escrita em 1942, seu suposto contrassenso, já encerra *in statu nascendi* o germe da descrição e análise das revoltas¹², às quais ele se dedicará em *O homem revoltado*¹³. Mas é importante observar que, um ano após a publicação de *A Peste*, em 1948, Camus se referiu ao seu livro do seguinte modo:

Pode-se ler *A peste* de três maneiras diferentes. Ela é ao mesmo tempo a narrativa de uma epidemia, o símbolo da ocupação nazista (e, aliás, a prefiguração de todo regime totalitário, seja ele qual for) e em terceiro lugar a ilustração concreta de um problema metafísico, o do mal. Tendo a mais o gênio, foi o que Melville tentou fazer com *Moby Dick* (CAMUS *apud* TODD, 1996, p. 346).

Ora, como não se confundem, em termos diretos, a realidade e a ficção, em uma figuração precisa da natureza humana, afogada no turbilhão dos acontecimentos, onde é possível atingir, a um só tempo, ou melhor, ilustrar através da leitura do enredo, a conjugação entre a vida e a arte narrativa na composição de uma simbologia da doença, da metafísica e da história. De fato, *A Peste* conserva, enquanto *leitmotiv*, um problema absurdo, porquanto uma questão simultaneamente real e abstrata, o problema do mal. Ela se eleva emulada, mais pelo caráter genealógico e menos pela superação ou antagonismos, por duas obras clássicas da literatura universal: *Moby Dick* (1851) de Hermann Melville (1819-1891) e *O Diário do Ano da Peste* (1722) de Daniel Defoe

¹² “O absurdo só morre quando viramos as costas para ele. Por isso, uma das poucas posturas filosóficas coerentes é a revolta, o confronto perpétuo do homem com sua própria escuridão. Ela é a exigência de uma transparência impossível e questiona o mundo a cada segundo. Assim como o perigo proporciona ao homem uma oportunidade insubstituível de captá-la, também a revolta metafísica estende a consciência ao longo de toda a experiência. Ela é a presença constante do homem diante de si mesmo. Não é aspiração porque não tem esperança. Essa revolta é apenas a certeza de um destino esmagador, sem a resignação que deveria acompanhá-la” (CAMUS, 2010, p. 60).

¹³ Em 1943, em suas anotações para *A Peste*, reconhecida como a contrapartida ficcional do citado ensaio, Camus registra o seguinte: “A maior economia que se pode realizar na ordem do pensamento é aceitar a não-inteligibilidade do mundo – e ocupar-se do homem” (CAMUS *apud* TODD, 1998, p. 347). Para Todd, “O mundo considerado no plano metafísico, parece incompreensível, sem significação. Mas naquele final de 1943, a história política e militar do planeta muda de sentido. As linhas alemãs serão rompidas em dezembro a leste” (TODD, 1998, p. 347). Na Itália, os aliados desembarcam para os combates em torno do Monte Cassino. Esse tipo de ordem, ou desordem, de acontecimentos históricos, inspirava Camus desde o início da guerra a metaforizá-la nos “curiosos acontecimentos” que assolam a cidade de Orã, fazendo de *A Peste* um livro sobre a resistência e a separação através da luta no exílio.

(1660-1731). Essas obras serviram de base e influência direta para Camus na criação do seu romance-crônica¹⁴, cujo sentido se traduz também em representação social, pelo que se deixa mostrar enquanto alegoria dos acontecimentos históricos da França, durante a Segunda Guerra Mundial, invadida - em contraponto, por outros consentida, caso do colaboracionismo do Regime de Vichy -, pelo flagelo do Nazismo¹⁵.

Esses sentimentos de absurdo e revolta, ao tempo em que se apoderam dos habitantes de Orã tornados reféns da praga, geram uma necessidade de resistência, de ação e combate, a contar da divulgação do telegrama oficial da prefeitura ao final do primeiro capítulo com toda epidemia já instalada: “Declarem o estado de peste. Fechem a cidade” (CAMUS, 2017, p. 64)

O escritor inglês Anthony Burgess, autor do aclamado *Laranja Mecânica* faz, no prefácio ao *Diário* de Defoe, uma reflexão envolvente sobre os dois autores e seus livros correlatos, segundo a qual caberia ao leitor

decidir se vale a pena comparar o *Diário* de Defoe com *A Peste* de Camus. Camus apresenta uma cidade moderna tomada pela peste, mas seu objetivo é alegórico – a doença é uma figuração de um poder invasor tirânico. Qualquer novelista que apresente uma cidade em agonia e pânico e esteja preocupado com a maneira dos habitantes enfrentarem o suplício, pode ser remetido, em última instância, para a obra-prima de Defoe (BURGESS, 1987, p. 15).

Assim Camus, leitor-criador, o fez se remetendo ao *Diário* de Defoe como arquétipo da busca pela verossimilhança da epidemia no contexto ficcional. Suas pesquisas, ainda em 1941 na Argélia, retorno e pausa que fez desde a sua primeira chegada a Paris em março de 1940, se voltam também para o ensaio de Berni: *Éloge de la Peste* [*Elogio da peste*], bem como para livros científicos e históricos que lhe dessem

¹⁴ Conforme Assis Brasil, em seu *Vocabulário técnico de literatura*, a crônica possui “certos recursos técnicos do conto, como o diálogo, a síntese narrativa, a criação de personagens, descrição de ambientes e situações (...) Alguns críticos têm se referido à crônica como uma “expressão literária híbrida”, pois muitas tomam outra forma, até de fábulas...” (ASSIS BRASIL, 1979, p. 53).

¹⁵ Além de modelo de crônica, ao mesclar reportagem e ficção, *O Diário* de Defoe relata de modo minucioso e com original realismo a epidemia de peste que assolou Londres, dizimando 70.000 vidas no ano de 1665. É de autoria do escritor escocês a epígrafe, tomada por Camus do *Robson Crusoe* (1719) e disposta na abertura de *A Peste*: “É tão válido representar um modo de aprisionamento por outro, quanto representar qualquer coisa que de fato existe por outra que não existe” (CAMUS, 2017, p. 05). Trata-se de um admirável trocadilho reflexivo que serve de apontamento para um sentido imaginário de ausência na existência. Para Guimarães Silva, essa reflexão traz luz ao romance quando “evoca os temas da prisão e da representação imaginativa e dos poderes metafóricos e simbólicos da arte” (SILVA, 2011, p. 06).

a medida real da doença septicêmica provocada pela bactéria *Yersinia pestis* através do *Rattus rattus* - a espécie de ratazana responsável pela disseminação da peste.

Olivier Todd, autor de uma acalentada biografia de Camus, publicada na França em 1996, nos conta que, por essa época, ele estava em Orã¹⁶ para escrever o livro com o qual sonhava (que poderia se chamar *La Terreur*, *Les Prisonniers*, ou ainda *Les Séparés*) e que seus pedidos para sua amiga Lucette eram bem precisos. Que ela pegasse

emprestado, por quinze dias, na biblioteca das faculdades de Argel, livros sobre a peste (os médicos). Ele os quer o mais depressa possível. Acrescenta outros títulos para serem mandados junto com os livros ‘pestilentos’. Em novembro também, em busca de obras referentes à peste, ele se dirige a Emmanuel Roblès (TODD, 1998, p. 284).

Voltando a Melville, por fim, este criou, através de *Moby Dick*, uma mitologia¹⁷ que arrebatou o autor de *A Peste* pela simbologia concreta, não baseada na matéria onírica, porque estava averbada “na espessura da realidade, e não nas nuvens fugidias da imaginação” (CAMUS, 1998, p. 31). Traduzido na França por Jean Giono, foi comentado por Camus em seus *Cadernos*, de 1939-42, onde mapeou em 25 páginas do romance de Melville trechos que diziam respeito ao aspecto simbólico do enredo sobre a baleia branca e o capitão Ahab. Para Camus, nesse livro “os sentimentos, as imagens, multiplicam a filosofia por dez” (CAMUS, 2014, p.103). De posse dessas impressões, ele stampa um diagrama, cujo esboço lhe dará um norte, uma base ao mesclar pensamento e imagem, em seu plano de construção sobre *A Peste*. Essa espécie de mapa gráfico propõe uma partida simultânea de duas tônicas, digamos assim: o sentimento de absurdidade junto ao entusiasmo da lucidez, convergindo para um “jogo gratuito” (CAMUS, 2014, p. 17) de força pela ação da revolta e de bondade pelo exercício da solidariedade. Foi nesse momento que Camus escreveu aquela sua famosa sentença: “Só se pensa por imagens. Se você quiser ser filósofo, escreva romances” (CAMUS, 2014, p. 16), que se encontra em *Esperança do mundo*, seus cadernos de 1935-42.

¹⁶ “Uma epidemia de tifo ocorrida em Orã entre 1941 e 1942, permitiu que o autor se servisse de um modelo real para compor sua ficção. Na ocasião, o número de mortos chegou a 255 mil pessoas, uma mortalidade de trinta por cento sobre a população local. Foram adotadas estratégias de contenção como a interdição de zonas atingidas, a maior parte nas áreas muçulmanas de maior pobreza, e a imposição de quarentena”. Trecho extraído do segundo capítulo, intitulado *Uma obra de transição*, de *O sentido do exílio em La Peste de Albert Camus*, 2006, de Cristianne Aparecida de Brito Lameirinha.

¹⁷ Para Camus, *Moby Dick* se traduz em “um dos mitos mais perturbadores que já se imaginou sobre o combate do homem contra o mal e sobre a lógica irresistível que acaba por armar o homem justo primeiramente contra a criação e o criador, depois contra seus semelhantes e contra si mesmo. Se é verdade que o escritor de talento recria a vida, ao passo que o gênio, além disso, a coroa com mitos, então não devemos duvidar que Melville é, antes de tudo, um criador de mitos” (CAMUS, 1998, p. 29).

O franco-argelino, que fez uma breve, porém arguta análise da obra de Melville¹⁸, põe este autor como antípoda de Kafka¹⁹, a quem Camus²⁰, verdade seja dita, ajudou a revelar para o mundo o autor de *A metamorfose*, com o ensaio *A esperança e o absurdo na obra de Franz Kafka* - censurado, à época, pela ocupação nazista em Paris:

A realidade que Kafka descreve é suscitada pelo símbolo, o fato deriva da imagem: em Melville, o símbolo sai da realidade, a imagem nasce da percepção. Por isso Melville nunca se apartou da carne, nem da natureza, obscurecidas na obra Kafkiana” (CAMUS, 1998, p. 32).

Nesse sentido, foi a metáfora do pesadelo representado por Moby Dick, transfigurada em manifestação do mal, que conduziu Camus e o impulsionou a criar uma epidemia alegórica com *A Peste* como ilustração do embate entre natureza e cultura. Dentre os trabalhos aqui no Brasil dedicados à investigação da obra de Camus, é preciso ressaltar o pioneirismo do pesquisador Vicente Barreto que ainda nos anos 70 faz uma análise extensa do pensamento camusiano em *Camus – vida e obra*.

Em 1982, Horácio González publicou *Camus: A libertinagem do sol*; uma pequena e, todavia, preciosa biografia de Camus. A vida e a obra do escritor estão magnificamente equilibradas, retratadas e investigadas nesse livro, a um só tempo, conciso e engenhoso.

Há de se destacar a longa contribuição que o jornalista Manuel da Costa Pinto vem elaborando acerca da apurada textura literária tecida na obra camusiana, onde se justapõe o ensaio e a ficção. Costa Pinto é autor de uma meticulosa pesquisa sobre a interconexão de gêneros literários tão presentes na obra de Camus: *Albert Camus – Um elogio do ensaio* (1998), em que explora, por extensão, as opções temáticas de um Camus inscrito na linhagem dos moralistas²¹ franceses, construindo uma literatura e um movimento de

¹⁸ A quem chamou de “Homero do Pacífico”, muito pelo teor enciclopédico de Moby Dick.

¹⁹ Somente nesse sentido uma vez que Melville com *Bartleby, o escrivão* (*Uma história de Wall Street*) antecedeu Kafka nas imagens que a literatura podia fornecer acerca da resistência a um poder opressor. “Prefiro não fazer!”, esse era o tique linguístico de Bartleby, cuja força da voz é uma resistência.

²⁰ “A matriz do romance existencial de Camus foi a obra de Kafka, que o pós-guerra descobriu com estupefação. Camus foi dos primeiros a explicar Kafka aos franceses, interpretando-o no *Mythe de Sisyphe*” (BOSI, 2002, p. 129).

²¹ Em relação a essa influência dos *moralistes* em Camus, González comenta a importante atribuição que Sartre faz da mediterraneidade de Camus “às tradições romanesecas dos moralistas franceses, na esteira dos romances educativos dos quais *Emílio* e *Cândido* são as pedras definitivas e radicais. Perspectiva de análise bem fundada e assumida pelo próprio Camus, e na qual não se pode esquecer Jonathan Swift. “O estrangeiro, como Gulliver, trasladado a uma civilização diferente, percebe os fatos antes que o sentido”, tinha afirmado Sartre. Esta questão não é a primeira vez que aparecia e Sartre a levanta em seu trabalho alerta, mas não fica claro se o faz para enrustir uma outra crítica destinada a expropriar a contemporaneidade de Camus. De resto, a interpretação corriqueira de *A Náusea* também a introduz na tradição moralista. Mas o sartrismo posterior atribui a Camus outras paternidades – todas elas reconhecidas parcial ou totalmente

escrita sempre hesitante entre a ficção e a reflexão; por isso sua filiação aos *Ensaio*s de Montaigne, aos fragmentos de Pascal e aos aforismos narrativos de Chamfort.

Costa Pinto é também organizador e tradutor da antologia de ensaios de Camus *A inteligência e o cadafalso*, publicado em 1943, portanto pouco depois da redação de *O estrangeiro* e *O mito de Sísifo*; uma compilação de diversos ensaios escritos por Camus – entre os quais se encontra a famosa resenha de *A Náusea*, de Sartre, uma *Introdução às Maximes de Chamfort*, e uma análise da estética poética de René Char, a quem Camus considerava “nosso maior poeta vivo e que *Fureur et Mystère* é o que a poesia francesa nos deu de mais surpreendente desde de *Les illuminations* e *Alcools*” (CAMUS, 1998, p. 127).

É importante aqui ressaltar a inestimável contribuição da tradutora Valérie Rumjanek que traduziu com rigor estilístico praticamente toda a produção novelesca de Camus aqui no Brasil. Sobre as relações entre criação literária e filosofia, o professor Nilson Aduato Guimarães da Silva colabora com textos breves, porém importantes, em edições recentes dos cadernos de Camus, pela editora Hedra - e especialmente com sua dissertação: *O ciclo do absurdo, relações entre a literatura e a filosofia em Albert Camus* (2001); seguida de uma tese sobre a revolta na obra de Camus.

Particularmente no que toca à análise de *A Peste*, está à disposição do domínio público a dissertação *O sentido do exílio em La Peste* escrita por Cristianne Aparecida de Brito Lameirinha, cujo foco de pesquisa recai sobre a multiplicidade da temática do exílio nesse romance sob três aspectos: físico-social, psicológico e metafísico. O tema do exílio perpassa toda obra de Camus, desde *O avesso e o direito* (1937) até a publicação do seu último livro *O exílio e o reino* (1957), ambos compostos de contos.

pelo próprio Camus, como Chateaubriand, La Rochefoucauld, Vauvernagues, Chamfort ou Vigny. Entretanto, eram remissões destinadas, a mais das vezes, a empobrecer a modernidade de Camus e a desculpar bondosamente seus “erros políticos”. Os moralistas da literatura francesa da Ilustração têm o traço comum do pessimismo e do fatalismo. Camus parece ter especial predileção – mais do que por La Rochefoucauld ou Vigny – por Chamfort que trabalha com a ideia de fundir paixões em caracteres” (GONZÁLEZ, 1983, p. 71). De fato, uma afeição tão maior que em *A inteligência e o cadafalso*, Camus se dedica a uma *Introdução às Maximes de Chamfort*, onde o associa a romancistas como Stendhal e Madame de Lafayette, e marcando as *Maximes* como um “romance inconfessado”. Camus escreve: “Nossos maiores moralistas não são os fazedores de máximas; são romancistas. O que é, efetivamente, um moralista? Digamos apenas que é um homem que tem a paixão do coração humano. E o que é o coração humano? É algo difícil de definir e apenas podemos imaginar que seja o que há de menos geral no mundo” (CAMUS, 1998, p. 36).

Em Portugal, mais cedo que no Brasil, Camus foi largamente traduzido e duas obras são muito válidas para se compreender a produção artística de Camus: *A Felicidade em Albert Camus* (Duarte Mathias, 1978) e *Camus* (Borrvalho, 1984). São dois trabalhos primorosos que lançam luz sobre um Camus, a um só tempo, mediterrâneo, herdeiro de um epicurismo estoico, a meio caminho entre o sol e a história; e um outro, estrangeiro - baseado em mitos gregos, de onde arrancava ilustrações ancestrais de busca de uma razão que não era a mesma pelas quais brigavam os homens do seu tempo - aberto ao mundo quando fez parte de quase todos os acontecimentos e combates de sua época.

Nos Estados Unidos, o professor de estudos interdisciplinares da Wayne State University, em Detroit, Ronald Aronson, publicou, em 2004, *Camus & Sartre: o polêmico fim de uma amizade no pós-guerra*. Lançado aqui no Brasil em 2007, o livro traça um painel sobre o turbulento universo intelectual da França no pós-guerra e mostra em toda a sua complexidade a relação entre esses dois grandes pensadores. O olhar mútuo que sempre mantiveram um sobre o outro e os aspectos históricos e políticos que os separaram.

Na França, a detalhada biografia de Olivier Todd, *Albert Camus: uma vida* (1998), com muitas informações novas sobre o escritor, desvela Camus praticante de aquarelas, música (flauta), futebol - ele foi goleiro, aficionado, como Nabokov. No início dos anos 30, atuou pelo Racing Club Universitaire, de Argel (escreveu um artigo *O que eu devo ao futebol*, em 1957, para o France Football – “Assim amei a minha equipe, pela alegria das vitórias tão maravilhosas quando elas se aliam à fadiga que segue o esforço, mas também por esse estúpido desejo de chorar as tardes de derrota” (CAMUS, *apud* GONZÁLEZ, 1982, p. 08). Esse estudo biográfico mostra o escritor em toda a sua complexidade, ora glamoroso e virulento, ora genuíno e teatral.

Outro biógrafo de Camus, Herbert Lottman, escreveu um livro magnífico sobre a atmosfera artística e política da *cidade luz* mergulhando suas pesquisas no universo da Rive Gauche, do qual Camus começou a fazer parte desde a sua primeira chegada na França em 1940. Trata-se de *A Rive Gauche: escritores, artistas e políticos em Paris, 1934-1953* (2009). Mais recentemente, em 2012, Michel Onfray publicou *L'ordre libertaire - La vie philosophique d'Albert Camus*, onde resgata o sentido libertário de sua vida e da sua obra, o artista e livre-pensador que Camus sempre foi, e não filósofo, rótulo, aliás, que ele repudiava. O livro de Onfray é ao mesmo tempo uma biografia do escritor, bem como uma biografia das ideias do autor de *A Peste*.

Finalmente, sobre a noção de Acontecimento, os trabalhos de Gilles Deleuze, particularmente, *Lógica do sentido*, publicado em 1969, são de fundamental importância quando se discute as relações entre literatura e filosofia à luz de um conceito complexo, mas, ao mesmo tempo, unificador da experiência narrativa como expressão criadora de sentido e resistência. A prova do vigor de uma filosofia do acontecimento encontramos, na atualidade, nas obras de John Caputo, Slavoj Žižek e Giorgio Agamben que resgatam, em diálogo com uma longa tradição que remonta ao pensamento de Martin Heidegger, Carlo Diano, Alain Badiou, dentre outros, o exercício literário como expressão de uma concepção de mundo baseada no porvir, como irreducibilidade do real a qualquer princípio objetivo último.

CAPÍTULO I: FUSÃO DE LINGUAGENS

1.1. Afluências: escrita literária e escrita filosófica

“Nunca se insistirá o suficiente na arbitrariedade da antiga oposição entre arte e filosofia. Se pretendermos entendê-la num sentido bem preciso, certamente ela é falsa. Se só quisermos dizer que cada uma dessas duas disciplinas tem seu clima particular, isto sem dúvida é verdade, porém vago.”

(CAMUS, 2010, p. 100)

Primariamente, o confronto e consequente divisão entre os discursos literário e filosófico reporta, na história da cultura ocidental, à expulsão dos poetas da cidade ideal concebida por Platão em *A República*. A determinação platônica residia na ameaça que a linguagem poética portava, à época ligada à ideia de sedução e ambiguidade, em contraponto ao discurso da filosofia enquanto manifestação do pensamento verdadeiro e político. Uma dicotomia que apresentava a literatura – à época uma poesia – como um acontecimento puramente mimético e, portanto, não portadora de qualquer tipo de discernimento. Enquanto a filosofia era vista como um evento, eminentemente lógico, intelectual, de julgamento.

Benedito Nunes²², reconhecidamente uma das vozes mais distintas em nosso país quanto aos estudos sobre os vínculos da literatura com a filosofia, propõe que essa dicotomia entre o *logos*, na acepção de uma inteligência ativa, e o *poiético*, enunciando a criação artística, era no princípio, na Grécia antiga, de *ordem disciplinar*, porque a poesia e a filosofia se apresentavam, previamente, como “unicidades separadas – aquela pertencente ao domínio da criação verbal, da fantasia, do imaginário, esta ao do entendimento, da razão e do conhecimento do real” (NUNES, 2010, p. 01).

Essa fronteira, da arte com a filosofia, é desarticulada na obra de Camus pela resistência ao arbítrio desse limite, dessa divisão, criando uma abordagem narrativa, em muitas passagens repleta de prosa poética que se apropria do pensamento abstrato tão característico da especulação filosófica.

É preciso destacar que em seu estudo, intitulado *Confluências*, B. Nunes, além de ilustrar suas reflexões com uma epígrafe retirada de um pensamento de Heidegger, muito expressivo para esse contexto de relações – “Cantar e pensar são dois troncos vizinhos do ato poético” – esclarece que o termo filosofia

²²Benedito Nunes, poucos anos após o lançamento de *A Peste*, reconheceu temporaneamente a força dramática do romance de Camus, publicando no Jornal Folha do Norte, do Pará, o artigo *Considerações sobre A Peste*, uma análise primorosa dessa obra. Para o filósofo paraense, tratava-se de “um símbolo, na medida em que traduz uma visão da vida, submetida aos imperativos e exigências de uma outra realidade, que transcende à habitual e que não podemos compreender” (apud CANGUSSU, 2015, p.99).

designa seja o pensamento, de cunho racional, seja a elaboração reflexiva das concepções do real e de seu conhecimento respectivo. Fica estabelecido que o primeiro sentido de poesia não fica restringido ao verso; acompanha o poético do romance, do conto e da ficção em geral (2010, p. 01).

Ressalte-se que para ele o vocábulo “filosofia” se expande desde um sistema e elaboração reflexiva à denominação de escritos, textos ou obras filosóficas que os organizam.

A escrita de Camus, mesmo composta em gêneros distintos como teatro, contos, romances e ensaios dialoga no que diz respeito aos seus conteúdo e ideias subjacentes. Sobretudo, versa, sua obra romanesca, sobre uma outra ordem de articulação, de correspondência em seu molde de elaboração, descrita por Nunes, para essa espécie de criação literária, da qual são representativas também a ficção de Sartre, Beauvoir, Malraux, entre outros, como de *ordem transacional*, pois

se vamos de uma para a outra, quer isso dizer que, guardando distância, podem aproximar-se entre si. A relação transacional é uma relação de proximidade na distância. A filosofia não deixa de ser filosofia tornando-se poética, nem a poesia deixa de ser poesia tornando-se filosofia. Uma polariza a outra sem assimilação transformadora” (NUNES, 2010, p. 13).

No entanto, as possíveis aproximações e mais estreita harmonização entre os dois campos, o da filosofia e o da literatura, não se deram num salto mágico da ordem disciplinar para a ordem transacional. De acordo com Nunes, foram os primeiros românticos alemães que, através de um segundo tipo de ordem definida por ele como extra ou supradisciplinar,

defenderam a incorporação mútua das duas disciplinas, de tal modo que uma fecundasse a outra. Se hesitamos entre duas expressões, extra ou supradisciplinar para nomear esse segundo tipo, devemos-la à circunstância de que entre os românticos alemães, por volta de 1795, quando Friedrich Schlegel escreveu aforismos para o *Athaeneum* e Novalis projetou sua *Enciclopedia*, as disciplinas todas, inclusive Filosofia e Poesia, para não falarmos da Religião, da Ciência e da Política, foram desvinculadas de seus tradicionais moldes clássicos (NUNES, 2010, p. 07).

Essa corrente de alteração do pensamento, de uma admissão filosófica da dimensão poética da linguagem - portadora de uma intuição reveladora da realidade do mundo - antecipa a quebra da subordinação hierárquica, bem como de ruptura da separação entre literatura e filosofia. Do vínculo das partículas *extra* ou *supra*, compreendidas no sentido suplementar, de aditivo de um saber universal, do qual a filosofia sempre foi detentora de modo normativo até o classicismo, para a ordem

transacional, o idealismo germânico teve influência decisiva em direção a uma convergência disciplinar que terá campo aberto na realização de diversas produções literárias do século XX.

Com Goethe, a consciência introspectiva, subjetiva, aliada à percepção extrínseca da Natureza se entrelaçam “numa só aspiração ao infinito, fundada na reflexão do Eu. A filosofia será concebida sob esse mesmo padrão fichtiano da extrema reflexividade do sujeito, que se autoproduz produzindo o real, na medida em que intui intelectualmente” (NUNES, 2010, p. 08).

Camus se autodescrevia como “um artista que cria mitos na medida de sua paixão e de sua angústia”²³ (CAMUS, 1964, p. 325). Com toda sua paixão criadora e angústia reflexiva, convém ressaltar que esse escritor transmutou mitos gregos, suas ações e condenações, para melhor ilustrar, através da sua arte narrativa, aspectos da condição humana. Sísifo, Prometeu e Nêmesis são tomados, respectivamente, como símbolos de uma situação absurda, de uma manifestação de revolta e resistência e, por fim, de uma Nêmesis que seria consagrada às suas reflexões e representações romanescas e dramáticas no anunciado, porém jamais concluído ciclo acerca da medida, da justiça e do amor. Deusa da proporção e da represália dos crimes,

ela representa a justiça distributiva e o ritmo do destino, encarnando a indignação face ao excesso ou exagero. Ela castiga aqueles que vivem um excesso de felicidade entre os mortais, ou o orgulho excessivo entre os reis. Nas tragédias gregas Nêmesis aparece principalmente como aquela que pune a *hibris*, o pecado da desmedida (SILVA, 2011, p. 02).

O pensamento romanceado de Camus foi inspirado em grande medida por Nietzsche, cuja obra filosófica está repleta de poesia – o que lhe agradava e o inspirava. Existe um influxo considerável do “filósofo-poeta nos escritos de Camus, sobretudo, durante a sua juventude. O mesmo entusiasmo-pessimista, o mesmo interesse pela cultura clássica, pelo teatro, pelo mito” (BORRALHO, 1984, p. 182).

Todavia, em sua maturidade artístico-filosófica Camus se aproxima do niilismo nietzschiano em direção a um avivamento do seu pensamento mediterrâneo, pagão e

²³ “Un artiste qui crée des mythes à la mesure de sa passion et de son angoisse”. Ainda acerca do ofício de escritor, ao tempo em que tinha o romance *A Peste* em curso de criação, Camus registrou que “a primeira coisa que um escritor tem a aprender é a arte de transpor o que ele sente para o que ele quer fazer sentir. As primeiras vezes consegue-o por acaso. Mas em seguida é preciso que o talento venha substituir o acaso. Há também uma parte de sorte na raiz do gênio” (*apud* TODD, 1998, p.327).

solar, de afirmação da vida, já presente em seus primeiros escritos: *L'envers et l'endroit*²⁴ (1937), *Noces* (1938), e também no menos conhecido *La mort hereuse* (publicado postumamente em 1971 - identificado como gênese de *O estrangeiro*, embora seja um livro autônomo no que diz respeito ao seu enredo).

À época dessas publicações, ele estava imerso no lirismo inaugural de sua obra, animado pela leitura de André Gide (na sensualidade hedonista presente em *Os frutos da terra*), e, mediterraneamente, no *Cemitério marinho*, de Paul Valéry. Os dois estavam em consonância com as núpcias quanto à natureza do Magreb. Camus, sobretudo inspirado em Gide, escrevia: “*Nourritures terrestres* [*Alimentos terrestres*]: essa apologia das sensações” (CAMUS *apud* TODD, 1998, p. 59). Se é verdade que todos os escritores criam seus precursores, Camus estava criando os seus. Nesse momento, anotava: “Os acontecimentos me aborrecem, são a espuma das coisas, o mar é o que me interessa” (CAMUS *apud* GONZÁLEZ, 1982, p.11). No entanto, não tardaria, os acontecimentos históricos do seu tempo haveriam de lhe chamar para o combate, e ainda assim Camus se conservaria fiel ao seu prospecto literário, na criação de uma obra heterogênea, híbrida em seu conteúdo, a um só tempo, lírico e meditativo.

Segundo González, em *A libertinagem do sol*:

O mar de Camus se desamarra rapidamente de sua substância simbólica, desses acordes heroicos que combinam sons mitológicos. Permanece o tema dos extremos que se olham: o reino das coisas inertes que sempre estamos a interrogar e a história: essas espumas que sempre recomeçam com a luta dos homens. Essa meia distância entre a natureza e a sociedade contem a rocha viva de toda a literatura de Camus (GONZÁLEZ, 1982, p. 11).

A circunstância é que a partir do seu primeiro ciclo de obras, mantendo-se a meia distância entre o sol e a história, ele incorpora a uma reflexão sobre a ontologia dionisíaca o que havia de apolíneo na filosofia da Europa. Ainda de acordo com González, em Camus,

²⁴ Em português: *O avesso e o direito*, *Núpcias*, *A morte feliz*. A propósito deste último livro, lembremos Duarte Mathias na análise comparativa que realizou entre *O estrangeiro* e *A morte feliz* em seu estudo *A felicidade em Albert Camus*: “Abramos um pequeno parêntesis sobre *A Morte feliz*, de que muito se falou como sendo um primeiro rascunho de *O Estrangeiro*. Ora, esta impressão não resiste a uma leitura mais atenta. Com efeito, para além de algumas afinidades inegáveis, tais como o insubstituível *décor* argelino, a quase homonímia dos nomes principais e o relato de um crime que está na base de ambos os livros, nada na realidade assemelha as duas obras separadas uma da outra pelo espírito e pela forma. Não se vê, de resto, possível confronto entre os dois romances porquanto *A Morte Feliz*, sem embargo do equilíbrio e da beleza de algumas páginas, é uma obra sem envergadura, desalinhada e fragmentária” (MATHIAS, 1978, p. 120). A homonímia da qual nos fala Mathias Duarte se refere ao nome dos dois protagonistas: Patrice Mersault, de *A morte feliz* e Meursault, de *O estrangeiro*.

os centros da vida – o sol e a sociedade dos homens – são dois soberanos que obrigam a uma particular vassalagem: a equidistância. No entanto, saibamos fechar os olhos e pensar que classe de lugar é essa meia distância. Não seria ela, propriamente, uma estação literária? (GONZÁLEZ, 1982, p. 12).

É o que se analisará mais adiante acerca desse tipo de “estação” ou mais precisamente de um espaço literário onde dialogam duas linguagens, empenhadas por Camus quando toma do lugar, do qual nos fala González, um tablado para a interlocução entre prosa poética e olhar reflexivo sobre a sociedade, metaforizada no enredo de *A Peste*.

Em *Um Elogio do Ensaio*, Manuel da Costa Pinto esclarece que

a publicação praticamente simultânea de *O Mito de Sísifo* e *O Estrangeiro*, em 1942, estabeleceu desde cedo entre o ensaio e o romance um nexos reforçado pelo próprio Camus – que em carta a Pierre Bonnel e num fragmento dos seus *Carnets* (editados postumamente) definiu os dois livros como marco zero de sua obra literária e filosófica (PINTO, 2010, p. 05).

Em fevereiro de 1941, Camus escreveu em seus *Carnets*: “Terminado Sísifo. Os três absurdos estão terminados. Prelúdios da liberdade” (CAMUS, 2014, p. 79). Havia assim finalizado o que corresponderia ao ciclo da negação que continha *O Estrangeiro*, *Calígula* e *O mito de Sísifo* e se orientava, em meio às suas atividades²⁵ clandestinas de Resistência à Ocupação nazista através do jornal *Combat*, em direção à iniciativa libertária, para ele, da criação de *A Peste* e das representações dramáticas (*Estado de Sítio* e *Os Justos*) e de ideias (*O Homem Revoltado*) que iriam compor o segmento assertivo da sua obra, de uma concepção de vida que não estivesse voltada para a morte, a negação ou o niilismo pessimista. O que o fez sempre se desesperar não eram os traços repulsivos da natureza humana, os quais combatia de modo pessoal e político, mas a constatação das grandezas humanas assediadas pela finitude do ser humano, portador de uma potencialidade rúptil.

Nos remetemos aqui, sobre o desespero acima citado, à resenha que Camus fez de *A Náusea*, de Sartre, em 1938, para o *Alger Républicain*:

²⁵ Camus tentou se alistar como soldado, mas a tuberculose que o acometia desde 1930, quando tinha 17 anos, o impediu. Essa doença “controlava sua vida no dia-a-dia – ele tossia sangue, muitas vezes ficava exausto [...] foi declarado inapto para dar aulas e para o serviço militar” (ARONSON, 2007, p. 41). Ele sofreu ao longo de toda sua vida várias recaídas, incluindo crises de hemoptise, que o obrigou a se retirar de suas tarefas para se tratar. Por isso, durante a guerra sua atuação na Resistência se fez através dos editoriais que escrevia no jornal clandestino *Combat*, do qual era editorialista e dava voz a toda uma comunidade de resistentes.

O herói de Sartre talvez não tenha entendido o verdadeiro sentido de sua angústia quando insiste no que lhe é repugnante no homem, ao invés de fundar em algumas de suas grandezas os motivos para se desesperar. Constatar o absurdo da vida não pode ser um fim, mas apenas um começo. Não é esta descoberta que interessa, e sim as consequências e as regras de ação que se tira dela (CAMUS, 1998, p. 136).

Podemos extrair dessa passagem dois aspectos relevantes para a compreensão desses dois autores. A negatividade, ou angústia reinante, segundo Camus, presente na produção ficcional de Sartre, antecipa diferenças afloradas entre os dois anos depois - até o rompimento definitivo no início dos anos 50, com a publicação de *O Homem revoltado*. Os dois se conheceriam pessoalmente em junho de 1943, na primeira encenação da peça de Sartre *As moscas*. É o que nos conta Ronald Aronson em *Camus & Sartre: o polêmico fim de uma amizade no pós-guerra*:

Quando Sartre estava no saguão do teatro, segundo Simone de Beauvoir, ‘um homem jovem e moreno apresentou-se: era Albert Camus’. Seu romance *O estrangeiro*, publicado um ano antes, fora uma sensação literária, e seu ensaio filosófico *O mito de Sísifo* havia aparecido seis meses antes. O jovem da Argélia havia sido abandonado na França devido à guerra. Enquanto estava convalescente de uma crise de tuberculose crônica em Le Panelier, perto de Chambon, Camus fora separado de sua esposa pela conquista aliada da África do Norte francesa e a consequente invasão alemã da França não-ocupada, em novembro de 1942. Ele queria se encontrar com o cada vez mais conhecido romancista e filósofo – e agora autor teatral – cuja ficção ele havia resenhado anos antes, e que acabara de publicar um longo artigo sobre os próprios livros de Camus. Foi um encontro breve. ‘Eu sou Camus’, disse. Sartre imediatamente achou simpática a sua personalidade. Em novembro, Camus se mudou para Paris para começar a trabalhar como revisor para seu (e também de Sartre) editor, Gallimard, e a amizade deles começou efetivamente” (ARONSON, 2007, p. 24).

O segundo aspecto, concerne, em particular, a Camus, quando já em 1938, portanto antes da criação do seu segundo ciclo de obras, o primeiro estava em andamento, prenuncia o tema do absurdo, “colocado no final de *O mito de Sísifo* como um ponto de partida teórico para conclusões mais práticas” (BARRETO, 1970, p. 66). Ou seja, o tema da revolta, que viria a se constituir o segundo passo de sua evolução intelectual, marcada por um receio do autor em ver o atributo da revolta ser traduzido por revolução.

A primeira é uma filosofia de vida, enquanto a segunda é um fenômeno político e social. *L’Homme révolté* é o estudo, ou como o próprio Camus chamou-o, uma confidência a respeito dos movimentos de revolta desde os gregos até os nossos dias. Este estudo não é somente uma descrição, mas um levantamento crítico do pensamento revoltado e de suas repercussões no panorama político contemporâneo (BARRETO, 1970, p. 69).

Camus, que sempre recusou o rótulo de ser um autor existencialista²⁶, não obstante suas obras e aquelas do grupo de Sartre possuírem temáticas em comum - cujo tema maior trata da condição humana posta sob sua própria provação em situações conflitantes, ou casos-limite – a literatura do franco-argelino está mais próxima do que poderíamos chamar de um realismo-existencial, uma vez que seu estilo e trato com a linguagem literária encerra uma tessitura clássica de narrar carregada, paradoxalmente, de reflexões sobre a situação humana. Em *A inteligência e o cadafalso*, Camus afirma que

ser clássico é repetir a si mesmo. Encontramos assim, no coração de nossas grandes obras romanescas, uma certa concepção do homem que a inteligência se esforça por colocar em evidência em meio a um pequeno número de situações. Esta arte é uma revanche, uma maneira de suplantar um destino difícil impondo-lhe uma forma. Aprendemos com ela a matemática do destino e a maneira de nos libertarmos dela (CAMUS, 1998, p. 11).

Para William Styron, em *Perto das trevas*, Camus havia criado “a obra de um escritor que combina a paixão moral com um estilo de grande beleza e cuja visão clara atinge assustadoramente o âmago da alma” (STYRON, 1991, p. 27). Sua literatura pode ser traduzida como uma ‘poiética’, cuja criação se alicerça numa confluência da ética – tomada no sentido de uma moralidade de agir no mundo -, com uma estética inscrita na linhagem dos moralistas franceses; na linha tênue entre a literatura e a filosofia – como bem apontou Costa Pinto ao esclarecer que há, em sua obra, uma “hesitação entre o ficcional e o referencial, que podemos reencontrar em La Rochefoucauld, La Bruyère, Pascal ou Chamfort”, e leva a

determinar a preferência temática pela ‘anatomia do coração’ (La Rochefoucauld) em autores que são por isso chamados de moralistas [...] o moralisme pode ser entendido como a descrição de nossa segunda natureza, essência não-fenomênica que procuramos penetrar segundo os ditames da honestidade e da coerência frente à precariedade de uma visão de mundo que sempre retorna a seu suporte de carne [...] A moral é o corolário prático da filosofia (que subordina a ação à meditação), ao passo que, para o ensaísmo do século XVII, toda meditação já é uma ação sobre o mundo, um ato de volição (PINTO, 1998, p. 42).

²⁶ Segundo Onfray, em *L'ordre libertaire – la vie philosophique d'Albert Camus*, “Camus s'inscrit donc dans le lignage français des philosophes existentiels, mais surtout pas existencialiste [...] Camus fut très tôt associé à l'existencialisme; aussi vite, il protesta de cette assimilation” (ONFRAY, 2012, p. 13). Em grande medida as afinidades que aproximavam Camus e Sartre estavam na paixão em comum pelo teatro, e na “rejeição de todo esquema de compreensão que não se centrasse na experiência e ações humanas” (Aronson, 2007, p. 96).

Camus acreditava na meditação como ação. Politicamente, ele era mais um pacifista, próximo à tradição de Thoreau, Tolstói²⁷, Gandhi, ou ao perfil de um Amós Oz. O pacifismo contido em *A Peste* se traduz na solidariedade como uma arma de combate, porém

sua mensagem pacifista não foi muito bem recebida pelo meio intelectual: no pós-guerra, onde os ânimos políticos se radicalizam, a mensagem contra a violência armada não foi muito bem recebida pelos setores mais à esquerda. Camus, aparentemente, se colocava contra a Revolução, por isso ele foi visto por muitos como um anticomunista [...] Ele não batalharia nunca como um soldado, jamais carregaria um fuzil, mas ele seria redator-chefe de um jornal clandestino – *Combat!* – em que a partir da análise dos fatos e das projeções, ele criaria novas redes de sociabilidade, que reforçariam a oposição ao regime nazista (PINO, 2014, p. 123)

Portanto, estava longe de se propor, com sua escrita literária, um revolucionário. Sua revolução veio por meio de uma busca e realização entre os seus atos e os fatos da história. Mas antes, desconfiava tanto das religiões como da história. Para Camus, compreender o mundo era reduzir esse mesmo mundo à esfera das experiências humanas. Por isso a peculiaridade de quase todas as suas personagens ser a resistência a um drama ou destino fixos, lançando-as na maior parte dos casos num embate contra a realidade.

Em 1958, por exemplo, escreve num prefácio - para a reedição de *O avesso e o direito* (de 1937), portanto mais de vinte anos depois da sua primeira e única publicação - que contém um registro autobiográfico, bem como sua proposta estética, onde expressa, de modo contundente e com uma elegância literária de rara beleza, sua afeição pelos seus primeiros escritos, por sua Argélia natal e pelo dever do artista. De acordo com Costa Pinto, certamente, “o mais importante e comovente registro do escritor sobre sua própria obra” (1998, p. 109). Lembra bem o tom dos seus *Discursos da Suécia*:

²⁷ A influência do escritor russo sobre Camus vai além do pacifismo moral, como nos mostra Todd em relação ao aspecto romanesco desse autor que tanto atraiu o franco-argelino. Em meio a uma séria crise de tuberculose de Camus, escreve Todd: “O escritor acha que vai morrer, com sua grande obra por fazer, e pensa em Tolstói. “nascido em 1828. Escreveu Guerra e paz entre 1863 1869. Entre 35 e 41 anos.” Camus tem trinta e seis anos. “Melville aos 35 anos: ‘Consenti na aniquilação’”. Nos períodos difíceis Camus reencontra seus guias romanescos, Melville e Tolstói. Ele faz balanços:”Setembro de 1949. O único esforço de minha vida, sendo que o resto me foi dado, e amplamente (salvo a fortuna, que me é indiferente): viver uma vida de homem normal. Eu não queria ser um homem dos abismos, esse esforço desmedido não serviu para nada. Pouco a pouco, em vez de ter cada vez mais êxito em meu empreendimento, vejo o abismo se aproximar.” Camus registra suas reações: “Fim de outubro de 1949. *Recalda* [grifo meu]. [...] Depois de uma certeza tão longa de cura, esse retorno deveria me arrasando. De fato, está me arrasando. Mas, depois de uma série ininterrupta de arrasamentos, finalmente me leva a rir, eis-me liberto, a loucura também é libertação.” Ele se detém em Hawthorne, Selley, Keats – mais um tuberculoso -, e Melville, mais uma vez Tolstói, Fichte, Stendhal, Rimbaud, Delacroix, Maritain” (1998, p. 516).

Cada artista mantém, assim, no fundo de si mesmo uma fonte única que alimenta durante a sua vida o que ele é e o que diz. Quando a fonte secou, vê-se pouco a pouco a obra endurecer, fender-se. São as terras ingratas da arte que a corrente invisível já não irriga. Com cabelo já raro e seco, o artista, protegido com palha, está maduro para o silêncio, ou para os salões, que vêm a dar no mesmo. Por mim, sei que a minha fonte está em O avesso e o direito, nesse mundo de pobreza e de luz em que vivi por muito tempo e cuja recordação me preserva ainda dos dois perigos contrários que ameaçam todos os artistas: o ressentimento e a satisfação. A pobreza, em primeiro lugar, nunca foi para mim uma desgraça: a luz derramava sobre ela as suas riquezas. Mesmo as minhas revoltas foram por ela iluminadas. Foram quase sempre, creio poder dizê-lo sem fazer batota, revolta por todos e para que a vida de todos seja construída na luz. Não é certo que meu coração estivesse naturalmente disposto a esta espécie de amor. Mas as circunstâncias ajudaram-me. Para corrigir uma indiferença natural, achei-me colocado a meia distância entre a miséria e o sol. A miséria impediu-me de crer que tudo está bem debaixo do sol e na história; o sol ensinou-me que a história não é tudo” (CAMUS, s/d, p. 12).

Segundo Aronson, a própria designação *O Homem revoltado* era um marcador de atitude:

O indivíduo desafiador no centro do livro de Camus foi construído *em oposição ao* revolucionário. Mesmo em sua formulação mais exploratória e menos polarizada, publicada em 1945, a revolta é “um protesto obscuro que não envolve nem sistema nem razões”; tem “alcance limitado” e “não é mais que um testemunho”. A revolução “começa a partir de uma ideia clara, enquanto que a revolta, ao contrário, é o movimento que vai da experiência individual à ideia” [...] Vimos Sartre se tornando revolucionário e Camus, um revoltado. A construção político-dramático-intelectual central de Sartre foi Goetz, o líder que aceita a violência como preço da mudança social. Camus trabalhou tão profundamente quanto para modelar sua própria criação, o homem revoltado, para o qual a violência nunca poderia ser justificada (ARONSON, 2007, p. 198).

Um aspecto importante para a constituição da linguagem literária e filosófica, em Camus, diz respeito à prática do grupo existencialista²⁸ - conservado por Jean Paul-Sartre e Simone de Beauvoir, e do qual Camus fez parte de 1943 ao início dos anos 1950 - que explorava a propensão de combinar a percepção francesa da filosofia como parte integrante de uma cultura fundamentalmente literária, apresentando personagens, via de regra, portadores de um humanismo destemido, dispostos à luta, rejeitando gestos ditos

²⁸ De acordo com Samara Geske, “apesar de sempre aproximado do existencialismo sartreano, Camus era, de fato, adepto do “absurdismo”. Enquanto o niilismo parte da falta de sentido racional da existência para derivar a falta de sentido da ética, Camus, ao contrário, via no absurdo o desafio contra o qual encontrar a base das ações morais. No famoso ensaio *O mito de Sísifo* (1942), em que desenvolve sua ‘filosofia do absurdo’, a questão central é saber se, frente a ele, a alternativa lógica ou necessária não seria o suicídio. Camus conclui que não: é a revolta, a compaixão e a liberdade. Se a filosofia jamais fez de sua arte uma “literatura de tese”, não deixou de impregná-la profundamente com os grandes questionamentos de nosso tempo” (CAMUS, 2014, p. 05).

heroicos, postos para a defrontação com situações-limite. Para J. Derrida, “tratava-se de uma ficção literária fundada numa emoção filosófica, o sentimento de existência como excesso, o ser-em-demasia, o próprio além do sentido que dava origem à escritura” (DERRIDA, 2014, p. 50).

Para Camus, “Pensar é reaprender a ver, dirigir a própria consciência, fazer de cada imagem um lugar privilegiado” (CAMUS, 2010, p. 51). As imagens do pensamento ou pensamento em imagens, essa rota de mão dupla, é o espaço favorecido para a articulação da arte narrativa com a reflexão filosófica, característica da literatura camusiana como resultado da intuição intelectual da qual nos fala Benedito Nunes. Uma experiência de pensamento, de cognição do sujeito que se traduzirá, na ficção modernista, da qual *A Peste* é egressa, em um cogito emocional, de percepções e memórias, através de recursos narrativos como o fluxo de consciência²⁹.

Esse processo, representado primordialmente no romance modernista por James Joyce e Virginia Woolf, teve impacto também na produção romanesca de Camus. Passagens de *O estrangeiro*, bem como do relato do Dr. Rieux, se apropriam dessa técnica, que também está presente, sobretudo, no monólogo que se constitui *A Queda*, onde o elemento descritivo de todo o discurso é o próprio confessor Clamence. Em *A arte da ficção*, David Lodge considera que “o fluxo de consciência é a expressão literária do solipsismo, a doutrina filosófica segundo a qual nada é necessariamente real além das fronteiras da nossa mente” (LODGE, 1992, p. 52). Todavia, o fato é que esse artifício do fluxo nos dá acesso, por meio da apropriação do leitor, às imagens, aos pensamentos e sensações interiores de outros seres humanos, ainda que imaginários.

Em *A Inteligência e o Cadafalso* Camus escreve: “um romance nada é senão uma filosofia posta em imagens” (CAMUS, 1998, p. 133). Essa asserção ressalta como no texto literário camusiano as imagens ficcionais permitem reflexões outorgadas no interior da narrativa. Desde os seus primeiros escritos de juventude, compilados em *O Averso e o Direito* (1937) e em *Núpcias* (1938) há uma medida entre ideias, imagens e formas do estilo que conduzem a produção narrativa desse ‘primeiro Camus’ no sentido de uma fundição combinatória à qual Camus denominou *fusão secreta*; e que poderíamos

²⁹ Segundo Lodge, “o fluxo de consciência foi um termo cunhado por William James, o psicólogo irmão de Henry James, o romancista, para definir o fluxo contínuo de pensamentos e sensações na mente humana. Mais tarde os críticos literários tomaram-no emprestado para descrever um tipo específico de ficção moderna que tentava reproduzir esse processo” (LODGE, 1992, p. 51).

denominar ensaios líricos, onde coabitam, em meio a descrições e falas, os pensamentos, os aforismos idiossincráticos e percepções poéticas da realidade.

Dessa maneira, Camus encontrou na elaboração de sua criação literária, sobretudo no gênero romance:

O ponto de aplicação de uma reflexão moral que, quando se volta para uma reflexão sistemática sobre a condição humana, descobre-se enclausurada num universo opaco, estático e vazio – que faz de suas representações uma invenção e que confere à sua escritura a forma de um ensaio (PINTO, 1998, p.193).

Com esse entendimento, tendo em vista algumas linhas de força, ao longo da história, da produção do gênero romance, tais quais o romance concebido como transgressão, como registro da história ou enquanto puro entretenimento tem-se o romance como ensaio, ou seja, “estruturalmente, esse tipo de romance coloca no lugar do enredo uma preocupação com a discussão de ideias, funcionando como um ensaio com estrutura narrativa e com linguagem literária” (NETO, 2014, p. 85).

Aparentemente conflitantes, o diálogo entre linguagem literária e linguagem filosófica está assegurado na ficção Camus pela tomada de elementos do ensaio como componentes da estrutura da narrativa. Essa fluência faz viver, nos diálogos das personagens e no contexto ficcional, as ideias e os temas mais recorrentes do universo camusiano: a questão do suicídio, o sentido do exílio, a gratuidade dos acontecimentos, a ausência de transparência do mundo, a afirmação da vida e a consciência constante da morte, que são também algumas das preocupações e reflexões que esse autor elaborou em seus dois ensaios filosóficos.

Carpeaux associa *A Peste* como pertencente ao domínio ensaístico e romanesco porque nela se configura o espaço de criação em que realidade e ficção apontam para a condição própria do ser humano enquanto animal que se enfrenta com uma estranha natureza que o salva, mas também o aniquila. Trata-se, segundo o ensaísta austríaco, de

uma alegoria transparente da situação da França sob ocupação alemã, mas passível de tantas interpretações diversas que deixa de ser alegoria para elevar-se a categoria de símbolo. Essa posição da epidemia, entre uma praga real e, por outro lado, várias possibilidades de praga em sentido figurativo, cria a atmosfera onírica, de pesadelo, que enche o romance. A peste de Camus não é uma epidemia clássica, assim como constam nos manuais de medicina. Talvez não haja mais epidemias clássicas, assim como não há mais guerras clássicas, da declaração das hostilidades até o tratado de paz. Mas salientando esse momento de imprevisibilidade e inevitabilidade, Camus escreveu o livro clássico sobre a peste do nosso tempo. Clássico também é o estilo da obra,

contrastando vivamente com a atmosfera angustiosa na cidade assediada e isolada do mundo. As discussões têm caráter de ensaios elaborados. Camus é, como Broch ou Musil, romancista-ensaísta (CARPEAUX, 2014, p. 2816).

Como esses autores citados por Carpeaux, Camus é herdeiro da tradição do romance-filosófico³⁰ que advém, por exemplo, de iluministas franceses como Voltaire, e sua novela mais exemplar: *Cândido ou o Otimismo* (1759)³¹;

A Peste é resultado de uma manifestação de resistência do autor que em vida participou dos acontecimentos históricos mais prementes de sua época. Escrever um romance sobre o tema do exílio e da separação, e o inerente problema do mal foi, para Camus, uma maneira de combater a alienação e expressar sua revolta através da arte narrativa. De acordo com Pino, ao analisar os *Cadernos* (1939-42), de Camus,

no seu segundo exílio em Orã, ele descobriu uma forma de combater: escrever um romance sobre a guerra. Embora o livro só tenha sido publicado em 1947, a ideia e as pesquisas iniciais em relação a esse projeto foram desenvolvidas neste caderno. A cidade das horrendas construções é acometida pela peste bubônica, que funciona como uma alegoria da guerra. Os portões da cidade são fechados; não se permite nem a entrada nem a saída dos cidadãos, que morrem em pilhas, sozinhos, no isolamento. Assim, a cidade de Orã transforma-se agora no estrangeiro: é nela que vemos escancarada a absurda condição humana (CAMUS, 2014, p. 122).

A obra ficcional de Camus está regulada por dois planos de ação criadora: a vontade de inventividade narrativa e a urgência do pensamento filosófico:

Para Camus a responsabilidade do escritor está à altura do lugar que ele ocupa no campo social, ele rejeita a obra de tese e condena a literatura de propaganda, mas reúne em sua produção o artístico, o filosófico e o social, por não acreditar na arte desligada das condições sociais e culturais que a tornam possível. A dimensão estética não se separa da dimensão ética na produção de Camus, para quem o senso de beleza é inseparável do senso de humanidade, e para quem a nobreza do ofício de escritor está na resistência à opressão (SILVA, 2014, p. 117).

³⁰ Também Hölderlin – cuja poesia Camus apreciava – é do poeta de Lauffen a epígrafe que abre *L'Homme révolté*, extraída de *A morte de Empédocles* –, buscou resultados híbridos. De acordo com Benedito Nunes, para os românticos alemães “o nexos entre poesia e filosofia justificava um gênero misto de criação verbal, que nos daria obras de mão dupla, poéticas sob um aspecto e filosóficas por outro [...] Hölderlin, um inconformista, à margem da onda romântica, escreveu *Hyperion*, de certo modo, um romance filosófico, que apela para a intuição intelectual, nutriz do pacto entre a arte e a filosofia para o idealismo romântico” (NUNES, 2010, p. 09).

³¹ Um conto filosófico, picaresco e satírico, onde Jean François Marie Arouet se utiliza da arte narrativa para imprimir reflexões acerca dos embates entre o pessimismo e o otimismo do jovem Cândido. Este oscila entre os ensinamentos do seu mentor Pangloss e os acontecimentos da época, caso do terremoto de Lisboa (1755) e da Guerra dos Sete Anos. Esses momentos históricos, bem como outros fictícios atingem o protagonista ao ponto final de formular uma medida introspectiva, e de resistência, aos devaneios do mundo, transcrita pela preservação de si mesmo, na seguinte frase: “é necessário cultivar nosso jardim (*Il faut cultiver notre jardin*)” – última sentença dessa novela.

Por extensão, a dimensão poética da linguagem composta por Camus, marcada pelas inserções do pensamento abstrato, funde ética e estética³² em sua criação artística, traduzindo imagens ficcionais por um sentido moral que lançam a experiência humana em

um mundo cujos segredos não podemos penetrar, o que faz de cada representação uma representação do vazio do qual ela mesmo nasce. O conhecimento surge, portanto, da incompatibilidade entre a opacidade do mundo e nosso desejo de compreendê-lo” (PINTO, 1998, p. 191).

Portanto, as fronteiras entre uma escrita literária e outra filosófica são espessamente sutis, ou seja, são duas atividades de criação salvaguardadas apenas pela atmosfera particular dos seus campos e espaços metodológicos, uma vez que sempre se entrecruzam esses dois timbres, se implicam com intensidade formando uma unidade discursiva no âmbito da linguagem humana.

Em uma seção intitulada “A Criação Absurda”, última parte de *O mito de Sísifo*, Camus tece reflexões entre a filosofia e o romance:

O artista tanto quanto o pensador, compromete-se com sua obra e se transforma dentro dela. Tal osmose levanta o mais importante dos problemas estéticos. Ademais, nada mais útil que essas distinções por métodos e objetos para quem está convencido da unidade das metas do espírito. Não há fronteiras entre as disciplinas que o homem emprega para compreender e para amar. Elas se interpenetram e a mesma angústia as confunde (CAMUS, 2010, p. 100).

Nesse sentido, a *literatura pensante*³³ de Camus concilia o que descreve com o predicado de busca de sentidos para a descrição. Desde a sua juventude já havia uma intenção clara de escrever uma obra filosófica e uma outra literária, registrada como plano de escrita em uma passagem dos seus *Cadernos* de 1936, quando ele contava 23 anos e anotava: “Obra filosófica: a absurdidade. Obra literária: força, amor e morte sob o signo da conquista. Nas duas, misturar os dois gêneros respeitando o tom particular [...]” (CAMUS, 2014, p. 30). Trata-se, essa mescla, de uma conjunção entre os polos da reflexão e das imagens ficcionais proporcionando uma experiência de pensamento que

³² Do ponto de vista dessa relação entre ética e estética na obra de Camus, ver o artigo de Danilo Rodrigues Pimenta: *A filosofia posta em imagens de Albert Camus*. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/prometeus/article/download/8611/6847>

³³ Tomamos de empréstimo a noção consagrada no Brasil por Evandro Nascimento, ao analisar a obra de Clarice Lispector como um espaço de criação e reflexão em que filosofia e literatura convergem em uma narrativa que não se opõe ao pensar. Sobre o tema ver: NASCIMENTO, E. NASCIMENTO, E. *Clarice Lispector: uma literatura pensante*. São Paulo: Civilização Brasileira, 2012.

dispõe de caracterizações descritivas e meditativas operadas no espaço da linguagem. Segundo Geske, Camus esboçava

uma concepção muito particular de literatura, baseada na relação profunda entre a escrita literária e a reflexão filosófica. Essa concepção dará origem a uma escrita por ciclos, compostos sempre por uma narrativa, uma peça de teatro e um ensaio filosófico, a partir de um tema comum: o absurdo, a revolta e o amor (GESKE, 2014, p. 73)

Em síntese, sua obra, por essa concepção particular da arte narrativa, comporta uma simbologia cuja percepção da vida é acentuada pelo resgate do tecido das relações humanas a um só tempo submetidas e transcendidas pela resistência aos acontecimentos, bem como pela experiência limite que eles suscitam; ao que Benedito Nunes, em *Considerações sobre A Peste*, interpreta como uma constatação segundo a qual, nesse livro, Camus entende que

o homem está subjugado por um poder estranho, incompatível com a segurança e a felicidade com que se desenvolve a vida no plano cotidiano. Esse poder está inconscientemente presente sem que nós percebamos. Para a visão de mundo que o escritor necessita exprimir é necessário que o homem fique face a face com as situações extremas da experiência (NUNES *apud* CANGUSSU, 2015, p. 99).

A expressão da visão de mundo, à qual Nunes remete ao olhar de Camus está, em vista disso, refletida em *A Peste* através da fusão das duas linguagens referidas num mesmo escopo de movimento e realização da escrita: o espaço³⁴ da linguagem; espaço este que ultrapassa sua mais recorrente representação, aquela da espacialidade na narrativa onde

nem se chega a indagar o que é espaço, pois ele é dado como categoria existente no universo extratextual. Isso ocorre sobretudo nas tendências naturalizantes, as quais atribuem ao espaço características físicas, concretas. Aqui se entende espaço como ‘cenário’, ou seja, lugares de pertencimento ou trânsito dos sujeitos ficcionais, recurso de contextualização da ação (BRANDÃO, 2013, p. 59).

Porquanto essa espécie de abordagem esteja naturalmente presente em *A Peste*, nas vestes da cidade de Orã (cenário³⁵ do embate entre a comunidade e a epidemia), o

³⁴ Segundo Blanchot, acerca dessa noção de espaço da linguagem: “A obra somente é obra quando ela se converte na intimidade aberta de alguém que a escreveu e de alguém que a leu, o espaço violentamente desvendado pela contestação mútua do poder de dizer e do poder de ouvir” (BLANCHOT, 2011, p. 29).

³⁵ Sobre as relações entre *A Peste* e a peça de Camus *Estado de sítio*, a inspiração desta encenação veio de seu amigo ator Jean-Louis Barrault (eles se conheceram durante a guerra) que projetava escrever uma adaptação de *O diário do ano da peste*, de Defoe, de acordo com os princípios do teatro de Antonin Artaud. Os dois tinham afeição pelos métodos do dramaturgo surrealista. Em *Le théâtre et son double*, ele escreve: “assim como a peste, o teatro é feito para lancetar coletivamente abscessos [...]”. O teatro, como a peste, é

tipo de espaço que nos propomos aqui sondar diz respeito a um outro, mais subjetivo, semiótico, da linguagem que remete o espaço literário à sua condição simbólica. Onde os signos dialogam como parte significativa da comunicação, o que no dizer de Genette faz a linguagem se espacializar “a fim de que o espaço, nela, transformado em linguagem, fale-se e escreva-se” (GENETTE, 1972, p. 106).

Camus tira partido do diálogo de duas linguagens, a saber: a linguagem poética e a linguagem filosófica para, assim, imprimir o agenciamento desses dois modos, formando uma força textual tecida a partir da confluência da literatura com a filosofia. Faz-se necessária, dessa forma, uma territorialidade literária cuja função é se armar como estrado para a realização dessa simbiose, encarnada pela espacialidade da linguagem. Mais uma vez, recorremos a Brandão quando o mesmo afirma que

a feição espacial da literatura se traduz na alegação de que há uma espacialidade própria da linguagem verbal. Afirma-se que a palavra é também espaço. Gérard Genette, no artigo ‘La Littérature et l’espace’, chega a advogar que a linguagem [verbal] parece naturalmente mais apta a exprimir as relações espaciais do que qualquer outra espécie de relação e, portanto, de realidade” (BRANDÃO, 2013, p. 63).

A realidade que se espacializa na linguagem se materializa através da palavra enquanto manifestação sensorial, permitindo uma concretude do signo verbal. Trata-se, portanto, de um espaço mais conotado que denotado. Em última instância, transfigurado em uma metáfora espacial, um espaço literário caracterizado pela possibilidade de nele mesmo se expressar toda espécie de discurso, seja ele político, estético ou histórico. O literário, “não cria um mundo de representações apartado do mundo empírico, mas abre

uma crise que se resolve pela morte ou pela cura. E a peste é um mal superior porque ela é uma crise completa, à qual não sobra nada senão a morte ou uma extrema purificação. Também o teatro é um mal porque é o equilíbrio supremo que não se adquire sem destruição” (*apud* REY, 2002, p. 8). Barrault havia se encantado com o talento de Camus como encenador, quando este, em 19 de março de 1944, na residência de Michel Leiris, para uma representação em câmara de uma peça de Picasso - *Désir attrapé par la queue* – fora executada por Camus. Entretanto, segundo Pierre-Louis Rey “enquanto Barrault considerava a praga um fenômeno salvador, o autor de *A peste*, resistente e militante do *Combat*, não poderia concebê-la de outra maneira senão como um símbolo do mal. Mesmo correndo o risco de dar subsídios àqueles que julgam o conjunto da obra de Camus como sendo coberto de boas intenções, é possível dizer que ao discípulo fiel de Artaud se opunha o filósofo e moralista. A peça, que já estava a perigo pela inspiração diversa de seus dois autores, tinha mais a perder do que a ganhar, quando se acrescentaram as colaborações conceituadas, mas excêntricas, de Honnegger para a música e de Balthus para os cenários. Diferentemente de *Calígula* e de *O mal-entendido*, *Estado de sítio* teve que ser escrita rapidamente, e o título definitivo foi encontrado um pouco antes da representação. “Título da peça. ‘*A inquisição em Cádiz*. Epígrafe: A inquisição e a Sociedade são as duas pragas da verdade.’ Pascal”, escreve Camus durante o verão de 1948. A longa preparação de *A peste* (estudos dos sintomas da doença e das atitudes que ela desencadeia nos habitantes de uma cidade, reflexão sobre o flagelo do totalitarismo) serviu para a peça, a ponto de ela aparecer, apesar da negativa de Camus, como uma adaptação do romance” (2002, p. 09). A peça de Camus é dedicada a Jean-Louis Barrault.

um intervalo [...] tempo/espaço em que a literatura se afirma como literatura sendo sempre mais do que literatura porque apontando para esferas do conhecimento a partir das quais o signo literário alcança a representação” (BARBOSA *apud* PINTO, 1998, p. 87). Assim, a literatura “textualiza significados históricos, psicológicos e sociais, cria um espaço ficcional” (BARBOSA, 1998, p. 87).

Nessa perspectiva, o espaço assume uma função ou pode ser pensado fora das categorias comuns, uma vez que a linguagem se reveste da sua representação espacial mais própria. Para Brandão,

o espaço passa a ser tratado não apenas como categoria identificável em obras, mas como sistema interpretativo, modelo de leitura, orientação epistemológica. Simultaneamente à ampliação do escopo, e coerentemente com a tendência não mimética baseada na concepção autotética de linguagem, passa-se a falar de maneira bastante genérica, e usualmente metafórica, em “espaço da linguagem” (BRANDÃO, 2013. p. 25)

A justaposição entre ficção e reflexão não ocorre disposta de um modo seriado a cada parágrafo lido em *A Peste*. Antes, é preciso falar em uma intermitência desse agenciamento no texto. Com efeito, ou há fusão dos dois procedimentos, ou são postos em relevo de forma isolada, ainda que o isolamento do aspecto reflexivo concorra para uma quase ocultação do mesmo no decorrer da narrativa.

A apartação da linguagem poética fundida em prosa é mais evidente, por exemplo, na descrição de uma paisagem sitiada como tradução sensorial da atmosfera da cidade empestada que se encontra na seguinte passagem:

Com o crepúsculo que chegava bem mais rápido nesta época, as ruas ficavam desertas e só o vento soltava lamúrias contínuas. Do mar agitado e sempre invisível, vinha um cheiro de algas e de sal. Esta cidade deserta, branca de poeira, saturada de odores marinhos, toda sonora dos gritos do vento, gemia então como uma ilha infeliz (CAMUS, 2017, p. 158)

Em contrapartida, pode-se constatar, numa mesma ocasião, a confluência das linguagens referidas, em registros típicos da crônica que se inserem no mesmo espaço literário onde se inscrevem pensamentos que tratam do amor em Orã:

Há cidades e países em que as pessoas, de vez em quando, suspeitam que existam mais alguma coisa. Isso, em geral, não lhes modifica a vida. Simplesmente houve a suspeita, o que significa algo. Orã, pelo contrário, é uma cidade aparentemente sem suspeitas, quer dizer, uma cidade aparentemente moderna. Não é preciso, portanto, definir a maneira como se ama entre nós. Os homens e as mulheres ou se devoram rapidamente, no que se convencionou chamar ato de amor, ou se entregam a um longo hábito a dois. Também isso não é original. Em

Orã, como no resto do mundo, por falta de tempo e de reflexão, somos obrigados a amar sem saber (CAMUS, 2017, p. 08)

Percebe-se a força da dissimulação de extratos representativos de reflexões instituídas no interior da narrativa através da costura que Camus faz de descrições objetivas, intercaladas com o encaixe de sentenças cuja concentração de ideias e sentimentos despontam, como no seguinte fragmento:

O narrador sabe perfeitamente quanto é lamentável não poder relatar aqui algo de verdadeiramente espetacular como, por exemplo, algum herói altruísta ou alguma ação brilhante, semelhantes aos que se encontram nas velhas histórias. É que nada é menos espetacular que um flagelo e, pela sua própria duração, as grandes desgraças são monótonas (CAMUS, 2017, p. 126)

Ou ainda neste outro:

Ele sabia o que a mãe pensava e que nesse momento ela o amava. Mas sabia também que não é grande coisa amar um ser, ou que, pelo menos, um amor nunca é bastante forte para encontrar a sua própria expressão. Assim, sua mãe e ele amar-se-iam sempre em silêncio (CAMUS, 2017, p. 201)

Tanto a sentença “pela sua própria duração, as desgraças são sempre monótonas”, quanto “um amor nunca é bastante forte para encontrar a sua própria expressão”, se destacam na narrativa como aforismos, pois encerram um pensamento de ordem particular e se sobrecarregam de um valor moral. Que valor é esse? É o valor do amor em seu silêncio, ou de uma desgraça que nunca passa. São valores tomados como premissas, pois tomam partido de situações e sentimentos da vida para a reflexão dela mesma.

Os aforismos são exemplos de proposições que Camus insere em sua obra seguindo a tradição de moralistas franceses como Chamfort e La Rochefoucauld, autores cuja influência, como já ressaltamos, foram decisivas para a sua criação artística³⁶. Mas o que é uma máxima quando se quer coroar o que acontece no sentido de ilustrar um pensamento por imagens? Ou de possibilitar a permissão ao entendimento, à compreensão

³⁶ Costa Pinto, tratando da questão do narrador nos romances de Camus, sublinha esse traço de linhagem literária à qual o autor pertence, através de um ponto de análise de Roger Quilliot em *Présentation de La Peste*: “Em *A Peste*, a monotonia trágica dos fatos, que transforma suas personagens (Tarrou, Rambert, Grand) em “mimos”, é conseguida pela auto-aniquilação do narrador, que só descobrimos ser o dr. Rieux no último capítulo. “Num certo sentido, ele é todas as personagens” anotou Camus sobre Rieux à margem do manuscrito do romance. Essa identidade entre Rieux e as demais personagens, porém, é uma identidade negativa, pois cada uma delas veste uma máscara que a despersonaliza, de modo a melhor submetê-la ao “olhar curioso do moralista, hábil em distinguir as atitudes comuns das reações de grupo ou de classe” (Quilliot). E isso só é possível porque a voz de Rieux se destaca de seu corpo, porque ele desaparece sob a ação do autor/narrador” (1998, p. 139).

da realidade por vias indiretas da linguagem, posta ao leitor como uma via de mão dupla. O que é, com efeito, uma máxima³⁷?

Simplificando, podemos dizer que é uma equação em que os signos do primeiro termo se encontram de modo exato no segundo, mas numa ordem diferente. Por isso a máxima ideal sempre pode ser invertida. Toda a sua verdade está nela mesma (CAMUS, 1998, p. 37).

Como uma fórmula numérica, seguindo a sua observação, bem algébrica, trata-se de um acontecimento curioso que a máxima “tenha sido cultivada com tão rara felicidade na França e particularmente no século XVII, que é o século dos matemáticos” (1998, p. 37).

Assim, uma vez mais, recorremos ao pensamento de Genette ao afirmar que diante da velha retórica, deve-se esperar não o seu conteúdo, “mas a ideia paradoxal de Literatura como uma ordem baseada na ambiguidade dos signos, no espaço exíguo, mas vertiginoso, que se abre entre duas palavras do mesmo sentido, dois sentidos da mesma palavra: duas linguagens da mesma linguagem” (GENETTE, 1972, p. 212).

Dado o exposto, entendemos que a linguagem, tornada espaço singular do espectro literário, nela deflagrado, acolhe o diálogo, no estrado textual, do poético e do reflexivo. Um diálogo transfigurado em *pensée reveuse*, como a exposição de um pensamento imagético.

O uso da imaginação ou da faculdade cognitiva é possível, cada qual, ser acessada em instante particular. Ir de uma a outra quando necessário, em movimentos recíprocos, porém isolados como processos psíquicos. Ocorre que no texto literário camusiano há, de modo intermitente, uma confluência no âmbito da linguagem, desse território onde se entrelaçam reflexões e imagens ficcionais, no interior de uma interlocução entre aspectos descritivos e filosóficos.

Trata-se de um movimento apofático, na medida em que o texto literário denega um procedimento comum, inato em nosso cotidiano, de apartação dos dois processos

³⁷ Ainda de acordo com Costa Pinto “o exemplo singulariza as sentenças, transformando-as em máximas que, a partir de Montaigne, tendem a compor um quadro mais fragmentário. É como se, tendo os *Ensaio*s estabelecido o horizonte de representações próprio ao moralista, os aforismos de La Rochefoucauld ou Vauvenargues pudessem então se entregar a sua dispersão formal sem por isso se confundirem com o legado de estóicos e cétricos – e daí a importância de se estudar Montaigne para compreender o que são o ensaio e sua variante mínima (os aforismos), pois os *Ensaio*s parecem concentrar quase todos os desenvolvimentos posteriores dos moralistas. Ao mesmo tempo, os aforismos narrativos de La Bruyère ou Chamfort demonstram a relação íntima que há entre a máxima e a “prosa narrativa” (Lafond) do exemplo – apartando-se ambos do caráter impessoal e generalizante da sentença” (1998, p. 102).

psicológicos. Mas que se reconstituem numa interface conjunta, quando acessada a leitura, nas articulações das narrativas criadas por Camus. Um espaço no qual prospera um acontecimento: aquele da filosofia, plasmada às imagens ficcionais, formalizando a “narrativa como acontecimento que, enquanto tal, prepara, em sua dinamicidade, o espaço-texto como abertura para o por vir” (BEZERRA, 2017, p. 05). Assim, torna-se, ela mesma, a narrativa, um acontecimento³⁸ da linguagem.

1.2 Uma poética do acontecimento

“Os curiosos acontecimentos que são o objeto desta crônica ocorreram em 194... em Orã. Segundo a opinião geral, estavam deslocados, já que fugiam um pouco à norma. À primeira vista, Orã é, na verdade, uma cidade comum e não passa de uma prefeitura francesa na costa argelina”

(CAMUS, 2017, p. 09)

Todo acontecimento escandaliza um hábito. Qual um corte ou violação do curso normal das coisas, o acontecimento é um evento em movimento, acaso marcado sem aviso a sua dinâmica não pressupõe causalidade aparente. Trata-se, antes de mais nada, de um problema filosófico por excelência e do qual a ficção se serve para estampar a realidade. É nessa perspectiva que indaga S. Zizek: “Todas as coisas estão conectadas com vínculos causais? Tudo que existe deve sustentar-se em razões suficientes? Ou será que existem coisas que, de alguma forma, acontecem a partir do nada?” (ZIZEK, 2017, p. 09)

É importante, de início, demarcar uma distinção entre acontecimentos de ordem humana e aqueles de origem natural; ao que Zizek nos fala também em subespécies, no sentido de “estabelecer uma distinção entre acontecimentos materiais e imateriais” (ZIZEK, 2017, p. 11). Existem, por conseguinte, tipos de acontecimentos que são resultado de atitudes isoladas ou de grupos que fazem nascer um acontecimento. Um exemplo, a esse respeito, corriqueiro na mídia atual, é tomarmos conhecimento de algum desses ataques realizados por um cidadão que dispara contra o maior número de vítimas possíveis, a exemplo de Cottard, em *A Peste*, como veremos mais adiante, alucinado com o fim da epidemia, o que faz tal acontecimento pretender-se, em seguida, ser apurado. Afinal, sempre se ouve que as motivações estão sendo apuradas. Mas, o que se pretende

³⁸ Para Blanchot, “o caráter narrativo não é percebido quando nele se vê o relato verdadeiro de um acontecimento excepcional, que ocorreu e que alguém tenta contar. A narrativa não é o relato do acontecimento, mas o próprio acontecimento, o acesso a esse acontecimento, o lugar aonde ele é chamado para acontecer, acontecimento ainda por vir e cujo poder de atração permite que a narrativa possa esperar, também ela, realizar-se” (BLANCHOT, 2016, p. 08).

evidenciar, sobretudo, são os acontecimentos de um ponto de vista social e metafísico, alegoricamente postos por Camus, em seu romance, na feição de um mal como representação de um poder opressor. Ele chega sem causas e parte sem razão trazendo, nesse ínterim, por parte da comunidade, sentimentos³⁹ diversos: de exílio, revolta, alienação, loucura e solidariedade. Acontecimento é sempre plural.

Um fato ou evento se distingue de um acontecimento porque estão sempre isolados. São estáticos como uma ocorrência em sua ocasião, como uma cena na qual pessoas estão sentadas à volta de uma mesa, mas nada acontece por se tratar de um hábito cotidiano que, no entanto, pode ser arrebatado a qualquer momento por um acontecimento com a força de abalar a experiência assentada no cotidiano. O isolamento do fato ou de um evento, porém, não o livra da objetividade da descrição que podemos fazer deles em condições propícias. Genericamente, postos, ocorrência, fato e acontecimento no mesmo escopo de análise, urge dar ao acontecimento uma distância que o faz sempre perturbar os hábitos e que se realiza de modo inesperado, com múltiplas consequências. Não tivéssemos, no dia a dia, os acontecimentos, a vida seria vazia e desolada, cumprindo o possível dever de ser o absoluto nada, ou no dizer de Clarice Lispector: “o indizível”⁴⁰.

O acontecimento não é o evento em si, mas o que dele se desencadeia. Sua noção se apoia na singularidade do seu aspecto insólito e, também, plural. Em contrapartida, um fato ou um evento, tanto quanto um hábito, se resguardam na abundância inumerável da sequência dos instantes, do presente temporal. No entanto,

o presente não dá conta de sua própria passagem; é preciso, portanto, que haja um aspecto temporal mais profundo, um mecanismo que explique que o tempo passa. Dizer que vivemos no presente não é suficiente. Sem dúvida, temos necessidade de um presente para a ação, mas quando passa o presente que nos constitui, eis-nos despojados do nosso poder de agir, aptos tão somente a uma obstinada pergunta contemplativa: Que se passou? A situação mudou, e bastaria, sem dúvida, contrair um novo hábito para poder reagir novamente; mas, no intervalo, surgiu algo mais profundo do que qualquer situação, pura

³⁹ De acordo com André Maurois, em *De Proust a Camus*, “Em *A Peste*, o que interessa a Camus são as reações do homem diante do desabamento de tudo o que supusera sólido: as comunicações, as permutas, a saúde...” (1966, p. 370).

⁴⁰ “Quero saber o que acontece quando não acontece nada. Qual é o oposto do acontecimento? Sei que não é “não-acontecer”. Acho que vem o indizível” (LISPECTOR *apud* BORELLI, 1981, p. 37). Rainer Maria Rilke, em mais de uma passagem das suas *Cartas a um jovem poeta*, nos fala dessa marca inexprimível dos acontecimentos: “As coisas em geral não são tão fáceis de apreender e dizer como nos querem levar a acreditar; a maioria dos acontecimentos é indizível, realiza-se em um espaço que nunca uma palavra penetrou, e mais indizíveis do que todos os acontecimentos são as obras de arte, existências misteriosas, cuja vida perdura ao lado da nossa, que passa” (RILKE, 2013, p.24).

cesura insistente, diferença entre duas dimensões inconciliáveis do tempo [...]. É o acontecimento (ZOURABICHVILI, 2016, p. 102).

O tema do acontecimento e seu contraponto, o hábito, ressoa numa interrelação constante ao longo de todo enredo de *A Peste*: “Até então, apesar da surpresa e da inquietação trazidas por esses *acontecimentos* singulares...” (CAMUS, 2017, p. 67); “Antes destes *acontecimentos* – esclareceu o outro -, vim pedir-lhe informações sobre as condições de vida dos árabes. Chamo-me Raymond Rambert” (CAMUS, 2017, p. 82); “... sem terem admitido no fundo de si próprios os *acontecimentos* surpreendentes que os atingiam...” (CAMUS, 2017, p. 91); “Poucos dias depois do sermão. Rieux, que comentava o *acontecimento* a Grand, ao dirigir-se para os subúrbios, chocou-se na escuridão contra um homem que cambaleava diante deles...” (CAMUS, 2017, p. 98); “- Sei – disse Tarrou, sem preâmbulos – que posso lhe falar com franqueza. - Rieux aprovou em silêncio. – Daqui a 15 dias ou um mês, o senhor já não terá aqui qualquer utilidade; estará superado pelos *acontecimentos*.” (CAMUS, 2017, p. 118); “Mas é necessário antecipar um pouco a sequência dos *acontecimentos* para relatar...” (CAMUS, 2017, p.166); “O médico tratou-o sem que ele parasse de comentar os *acontecimentos*.” (CAMUS, 2017, p. 228); “Estavam atrasados em relação aos *acontecimentos*” (CAMUS, 2017, p. 252); “De certa forma, tinha o sentimento de que a peste terminara com demasiada brutalidade, de que não recuperara sua presença de espírito. A felicidade chegava com todo o ímpeto, o *acontecimento* ia mais depressa que a expectativa” (CAMUS, 2017, p. 273); e, “como se o *acontecimento* tivesse sacudido o torpor em que o bairro adormecera, essas ruas afastadas enchiam-se de novo com o zumbido de uma multidão em festa” (CAMUS, 2017, p. 284).

Com tanta manifestação do mesmo fenômeno, chega-se a pensar que, paradoxalmente, de tão recorrente na narrativa, o acontecimento tente se tornar um hábito, sendo essa uma ilusão sensorial proporcionada pela própria dinâmica exterior dele. Mas, o fato é que a lista mapeada pela descoberta da expressão *acontecimento* não se exaure aqui em *A Peste*. Porquanto ela é uma narrativa de semiotização⁴¹ do acontecimento;

⁴¹ De acordo com Helena Cyntrão, “O discurso narrativo (como o lírico e o dramático), enquanto conversão do processo literário de criação, elabora o universo signico imaginário, semiologicamente invertido pelas lógicas significantes mimetizadas. Na dinâmica do real, de que fazem parte o mundo e o homem, cria-se, a partir de suas relações, uma estrutura de realidade que comporta uma dimensão objetiva do mundo e uma dimensão subjetiva do homem. A primeira apreendida como expressão objetiva de valores codificados, e a segunda apreendida como expressão da subjetividade individual. Ao processo literário, considerado como mimesis da dinâmica do real, cabe criar o espaço e o personagem e os relacionar na construção da realidade ficcional. Tal realidade comporta, então, uma dimensão objetiva do espaço e uma dimensão subjetiva do personagem. A partir dessa compreensão podemos formular três padrões narrativos, a saber: a narrativa de

compreendido aqui o termo semiotização no sentido de apontar o quanto a linguagem se apropria da composição do signo linguístico para a verossimilhança do discurso ficcional. O acontecimento é esse signo, considerado como uma força motriz das atitudes e reações humanas.

As adjetivações expandem e mesmo reduzem um acontecimento, mas nesse caso, dos adjetivos, eles mais caracterizam o que há - evidente que o façam, tendo em vista sua função primária de acrescentar qualidades aos nomes; porém, menos explicam o que haveria de ser, pois o acontecimento possui natureza imanente, irredutível às coisas, à natureza humana e aos fatos. O seu devir está sempre em contraste com a existência real ou fictícia. Ele se destaca mais pelo que proporciona e menos pelo que esclarece. Ainda que adjetivado, ele essencialmente é em função dos fatores desencadeadores que promove.

Um acontecimento é, desse modo, “o efeito que parece exceder suas causas – e o espaço de um acontecimento é aquele que é aberto pela brecha que separa o efeito das causas” (ZIZEK, 2017, p. 09). Essa fenda, tornada espaço-tempo, é o campo onde todo acontecimento assume a marca de mediador formativo da realidade. Assim, os acessos, o tempo e as implicações que de um acontecimento derivam é o que se tem em conta dele, incluindo os nomes que a ele se dão, e não conseguem capturá-lo totalmente⁴².

Para Deleuze, em sua obra *Lógica do sentido*, “só o presente existe no tempo e reúne, absorve o passado e o futuro, mas só o passado e o futuro insistem no tempo e dividem ao infinito cada presente” (DELEUZE, 2017, p.08). Nessa perspectiva, o acontecimento será sempre um componente fomentador de intersecções temporais, por trazer em sua imanência o propósito de intercessor do real e do ficcional.

Em contrapartida, Machado Silva, num ensaio intitulado *Poiética do acontecimento. Deleuze e Serres*, trata sobre a dimensão inventiva e heurística do

semiotização do espaço, a narrativa de semiotização do personagem e a narrativa de semiotização do acontecimento. O termo semiotização será usado aqui para assinalar o investimento de que o discurso se serve para a elaboração signica da proposição de realidade ficcional”. Disponível em: repositorio.unb.br/bitstream/10482/3628/6/ARTIGO_NarrativaSemiotizacaoAcontecimento.pdf

⁴² Cicero Bezerra, em seu artigo sobre Clarice Lispector e acontecimento (2017), examina à luz da hermenêutica espectral de John Caputo as considerações deste autor sobre a poética do acontecimento, a partir de dois contos da autora, revelando elementos textuais que atentam um diálogo entre uma filosofia do acontecimento e a literatura. Dessa relação nos interessa um dos aspectos definidos por Caputo para o acontecimento, segundo o qual “o acontecimento não é o que ocorre, mas algo *dado* no que ocorre, ou seja, não é algo presente, mas algo que busca *dar-se* no que está presente” (CAPUTO *apud* BEZERRA, 2017, p. 1507).

acontecimento presentes nas posições de Deleuze e Serres. Sua análise, busca opor as orientações práticas de autores como Davidson, Kim e Lewis, da Filosofia Analítica, às de ordem poética dos dois filósofos franceses. No entanto, o que mais nos interessa é a sua filiação ao entendimento segundo o qual a linguagem, por ser uma construção humana não acolhe totalmente a expressão do acontecimento. Nesse aspecto, Machado Silva, via Deleuze, e convergindo com Cicero Bezerra, operam reflexões acerca do acontecimento muito próximas das cogitações de John Caputo referentes às relações entre nome, linguagem, resistência e acontecimento.

Partindo da noção de Deleuze para o tema do acontecimento, o ensaísta pondera:

Talvez possamos equivaler sempre Acontecimento e Singularidade. Um acontecimento é sempre uma singularidade. Ou então, uma singularidade só se torna acontecimento quando não expressa pela linguagem. Pensamos, porém, que, contrariamente a Deleuze, se o acontecimento é um efeito incorporal, e sendo ele dependente da linguagem; e sendo ela igualmente a grande fixadora de limites e a grande criadora de realidades – embora também capaz de eliminar esses mesmos limites que estabelece – deduzir o acontecimento como equivalente ao paradoxo, de identidade infinita, não estará inteiramente correto, quando são as singularidades que são infinitamente anônimas. Não é o acontecimento um paradoxo; é o dizê-lo pela e na linguagem. E se o acontecimento equivale ao paradoxo, se ele é paradoxal, assim é pelo que o constitui, pelas singularidades. Consideramos, pelo nosso lado, que é o acontecimento da linguagem que diz o acontecimento (SILVA, 2010, p. 21)

O que torna singular um acontecimento é a intransigência de sua ocorrência. Mesmo dois ou mais acontecimentos iguais sob um prisma físico, se conservam, ainda assim, inflexíveis numa ótica temporal. Logo, mesmo que se reforcem pelo caráter similar, ao se repetirem de maneira uniforme eles preservam suas diferenças na repetição. O presente, do ponto de vista transitório, é o que Deleuze, segundo Zourabichvili, denomina um hábito:

Hábito em referência aos empiristas anglo-saxônicos, nós o somos mais do que estamos nele (são as nossas atividades que se desenrolam nele). Ele é a própria consistência, diferenciada e qualificada, de nossa existência. Esse presente é necessariamente finito, limitado, restringido por certa capacidade de contração [...]. Com efeito, há o relançamento e, portanto, a necessidade orgânica, porque a necessidade contrativa dos instantes (hábito) engendra numa pretensão ou uma espera, nossa espera de que ‘isso’ continue (ZOURABICHVILI, 2016, p. 100).

Isso significa que o presente enquanto hábito não passa, haja vista que não cessa de se produzir continuamente, se retroalimentando na lógica do devir, das rupturas que os acontecimentos acarretam. Assim, “o presente só é concebível se ele for presente e

passado ao mesmo tempo, pois, sem isso, não se explicaria que um presente possa devir passado quando é suplantado por outro [presente]” (ZOURABICHVILI, 2016, p. 106). Nossos atos, nossas condutas se definem no espaço-tempo, no meio que se determina por um hábito. Paradoxalmente, de acordo com Zourabichvili, essa noção de meio parece imprecisa, porque

ora nós agimos nele, ora nós somos. É que ele implica uma teoria da subjetividade, segundo a qual o ser ou a identidade se infere de um ter ou uma pretensão. Todos somos contemplações, logo hábitos. *Eu* é um hábito. Quem sou? Um hábito contemplativo, fixado em contrair elementos materiais ou sensoriais que compõem um meio no qual posso viver e agir (ZOURABICHVILI, 2016, p. 101).

Uma pretensão de agir, legítima, mas sob a fluência do presente, do hábito, só pode ser compreendida enquanto liquidez e escoamento, pelo antagonismo da coexistência entre o que se passou e o que se quer atual. Essa ordem, do acontecimento, necessita não apenas do que vai se manifestar, o acaso dele, suas reverberações, mas, sobretudo, de uma acentuada concepção do tempo, pois é nele que o efeito do acontecimento se expande e excede as suas causas.

No segmento intitulado ‘Nome e Acontecimento’, de sua obra *A debilidade de Deus: uma teologia do acontecimento*, John Caputo propõe que, para além do nome de Deus ser um acontecimento, e a teologia ser a hermenêutica desse acontecimento, o objetivo dela é libertar o que sucede a esse nome e dar a ele, ao acontecimento, a sua autonomia, afastando assim as forças que poderiam ocultá-lo ou dispensá-lo.

Sem que aqui queiramos teologizar o conceito de acontecimento em *A Peste*, perseguindo conteúdos teológicos num possível percurso interpretativo, nos interessa sobremaneira as reflexões que Caputo realiza acerca da dinâmica estruturante do acontecimento, as experiências que dele são suscitadas, suas relações com o nome e como suas ideias estão alinhadas - ressalva feita às suas importantes considerações teológicas - com o pensamento de Deleuze e Zizek a propósito do sentido de *devir*.

Para S. Zizek, “o acontecimento se caracteriza basicamente “pelo surgimento surpreendente de algo novo que solapa qualquer esquema estável [...] um trauma que desestabiliza a ordem simbólica em que existimos” (2017, p. 12). Uma desestabilização que reafirma a realidade em uma outra ordem simbólica ou advento. Para Deleuze,

O devir-ilimitado torna-se o próprio acontecimento, ideal, incorporeal, com todas as reviravoltas que lhe são próprias, do futuro e do passado,

do ativo e do passivo, da causa e do efeito. O futuro e o passado, o mais e o menos, o muito e o pouco, o demasiado e o insuficiente *ainda*, o já e o *não*: pois o acontecimento, infinitamente divisível, é sempre *os dois ao mesmo tempo*, eternamente o que acaba de se passar e o que vai se passar, mas nunca o que se passa (DELEUZE, 2017, p. 09).

Deleuze e Caputo, ainda ampliam a extensão do acontecimento para o campo do signo linguístico e suas relações com o devir, enquanto fluxo permanente, ininterrupto na sua força de transformação da realidade, e o por vir, como o que está para acontecer. No primeiro, “o acontecimento é coextensivo ao devir e o devir, por sua vez, é coextensivo à linguagem” (DELEUZE, 2017, p. 09). Essa reflexão se aproxima do pensamento de J. Caputo na medida em que este propõe que um nome, a “democracia”, no exemplo do nome vindouro tomado por ele, pode se esgotar e entrar em colapso a qualquer momento

pela força do por vir, que é a força do acontecimento que empurra o nome para além dele mesmo. Na *democracia por vir*, o *por vir* é mais importante que a democracia. Um nome está condicionado, codificado, é finito, enquanto que o acontecimento que abriga é incondicional e infinito no sentido de que é capaz de encadeamentos intermináveis e de intermináveis disseminações produtivas (CAPUTO, 2010, p. 86).

Para tanto, Caputo, ao explicar o que se estabelece enquanto acontecimento e o modo como este se relaciona com um nome ou, melhor dito, a palavra que nomeia, elenca uma série de sete categorias correlacionadas pelo desígnio em comum entre elas.

No que diz respeito ao que ele chama por *incontenibilidade*, logo revela como as palavras absorvem os acontecimentos e lhes dão abrigo, ainda que temporal, por resguardá-los em uma nominalidade relativamente estável. Em contrapartida, os acontecimentos são incontidos, cercados pelas promessas dos nomes, de palavras que querem a todo custo tornar o acontecimento uma expressão, paradoxal, de nomes que querem conter aquilo que não podem. Para Caputo, “os nomes fazem parte das linguagens ordinárias e estão historicamente construídos e constituídos, enquanto que os acontecimentos possuem algo de extraordinário e perturbador, são espectros que rondam os nomes e se ocupam de um modo que não deixam os nomes em paz” (CAPUTO, 2010, p. 85). Há, portanto, resistência no acontecimento, uma vez que ele rechaça a contração do signo linguístico.

A segunda categoria, denominada *traducibilidade*, aponta para a distinção entre um acontecimento e uma simples ocorrência. Devido a sua polivalência e complexidade, um acontecimento possui uma interminável capacidade de ser nomeado por outros nomes igualmente portadores de acontecimentos. Assim, para Caputo, os nomes são

infinitamente traduzíveis, enquanto que o acontecimento se traduz naquilo que os nomes se esforçam por traduzir, dado que “os acontecimentos são o que os nomes significam no sentido de que a eles somos dirigidos pelos nomes, eles são o que os nomes estão tratando de atualizar, a fonte de sua inquietude, um objetivo inalcançável que os nomes tentam alcançar” (CAPUTO, 2010, p. 87). Nesse sentido, os nomes estão tratando de auxiliar que as coisas se produzam, se sucedam. Em contrapartida, os acontecimentos são aquilo que está se sucedendo.

O aspecto seguinte, *desliteralização*, indica que um nome não pode se equiparar com o acontecimento que se move dentro dele, pois o nome não pode ser tomado por sua força restrita e literal, tentando manter o acontecimento ao alcance do seu controle. Por essa razão, “o nome de um acontecimento está continuamente sujeito a uma redução ao acontecimento que abriga, que desloca o nome, sustentando-o por outros nomes, desliteralizando o nome, subordinando a gramática do nome” (CAPUTO, 2010, p. 87), ao que Caputo chama de poética do acontecimento. Ou seja, essa poética se refere a uma descrição não literal do acontecimento, uma vez que ela trata de narrar sua performance no sentido de perseguir o seu estilo, sua forma, por intermédio de metáforas propícias.

Outro atributo do acontecimento é o seu *excesso*. O seu descomedimento provem da sua capacidade de nos suceder, nos alcançar e nos ultrapassar, ainda que sejamos chamados a responder a eles não se trata de algo realizado por nós. Irrompem, se manifestam, independentemente do sujeito e, por sua marca de advento, se apresentam como algo ao qual devemos fazer frente, queiramos ou não, requisitam uma resposta. De acordo com Caputo, não se pode falar em acontecimento absoluto, visto que “cada acontecimento se produz num horizonte de expectativa que é quebrado. Mas se não é nada absoluto, um acontecimento é um excesso, um transbordamento, uma surpresa” (CAPUTO, 2010, p. 89).

Aqui, como desdobramento do seu caráter excessivo, o acontecimento não é sempre uma boa nova, por simplesmente não haver garantias sobre a trajetória dele. Todo acontecimento “desata uma cadeia ou série de substituições, não um processo de essencialização ou de desenvolvimento essencial. Em consequência, um acontecimento pode dar lugar a uma desestabilização que se desintegra e a uma recontextualização reduzida, capaz de criar um espaço aberto ao futuro” (CAPUTO, 2010, p. 90). Assim, cada promessa de um acontecimento é também uma ameaça, na medida em que o acontecimento por vir pode ser para o bem ou para o mal.

No tópico *mais além do ser*, Caputo atesta que um acontecimento jamais se refere a um ser ou ente reais, salvo por um impulso ou aspiração que é retido no interior dos nomes dos entes e o nome do ser, “como algo que clama por nascer, algo que não pode ser restringido à ordem ontológica em absoluto. Bem compreendido, o acontecimento excede qualquer ente, não descansa facilmente dentro dos limites do nome de um ser, à exceção de se mover sem descanso, sem parar, como um convite...” (CAPUTO, 2010, p. 90). Dito de outro modo, o acontecimento não é uma circunstância ontológica no plano do ser, mas uma perturbação dos nomes do ser.

No que concerne à questão da *verdade*, Caputo alega que o acontecimento se constitui a verdade de um nome; e com a verdade de um acontecimento ele se refere

ao que o acontecimento é capaz de realizar, o futuro aberto que os nomes albergam, suas possibilidades incontidas, que podem conter más notícias. Porquanto sejam incontidos, os acontecimentos são essencialmente imprevisíveis; o que significa que sua verdade é mais como uma noite que como uma luz, e o acontecimento em si é tão arriscado quanto promissor (CAPUTO, 2010, p. 91).

Assim, a verdade de um acontecimento é algo para o qual deve-se ter a coragem para enfrentar e se opor. No dizer desse autor, uma forma de resistência é enfrentar honestamente a verdade do acontecimento.

Por fim, a última categoria abordada por Caputo, e que nos interessa aqui, diz respeito à noção de *tempo*, tendo em vista um acontecimento possuir um caráter irredutivelmente temporal, uma vez que “viver com o acontecimento é uma maneira de viver o tempo, uma forma de temporalização, mas que é mais kairológica que cronológica” (2010, p. 91). Pois a dinâmica do acontecimento, mais qualitativa que quantitativa, não pode ser medida pelo tempo ordinário. Trata-se de um movimento que tem mais relação com um momento oportuno de transformação do sujeito, ou de uma coletividade, que o liberta dos liames do presente e abre o futuro para um novo começo, novo nascimento temporal, permitindo uma reinvenção, um outro modo de agir no mundo. A guerra, ou a besta, como Camus a chamava o transformava também, num corrente recomeço pelo modo dele agir através da sua escrita. Ao tempo em que elaborava seu romance sobre o flagelo da Ocupação, mantinha alimentados de percepções sobre a realidade, sobre a sua criação artística, os seus *Cadernos de 1939-42: A guerra começou, onde está a guerra?*. Segundo Pino,

no labirinto de viagens de Camus nesse período, a besta escondida não é o tédio, como em Orã, mas a guerra. Para onde ele fosse, tinha de

viajar novamente: jornais eram fechados, precisavam mudar de sede, reduziam funcionários. Tudo por um mesmo motivo: a guerra. No início do caderno, Camus procura por ela, mas não reconhece os sinais; sabe que faz parte de um grande acontecimento, mas o que fazer? Por onde começar? O que combater? (CAMUS, 2014, p. 120).

Camus registra:

A guerra começou. Onde está a guerra? Fora das notícias em que se deve acreditar e dos anúncios que se deve ler, onde encontrar os sinais do absurdo evento? Ela não está nesse céu azul sobre o mar azul, nesses cantos estridentes de cigarras, nos ciprestes das colinas. Não é esse recente aumento de luz nas ruas de Argel. Queremos acreditar nela. Procuramos seu rosto e ela nos recusa. Somente o mundo é rei e seus rostos magníficos. Ter vivido no ódio dessa besta, tê-la diante de si e não saber reconhecê-la. Tão poucas coisas mudaram. Mais tarde, sem dúvida, surgirão a lama, o sangue, a imensa repugnância. Mas por hoje provamos que o início das guerras é parecido com os princípios da paz: o mundo e o coração os ignoram (CAMUS, 2014, p. 21).

Procurar o rosto da besta, ela se recusando a se revelar, nos leva de volta ao princípio de *incontinibilidade* exposto por Caputo. De outra feita, como podemos pensar a relação entre acontecimento em *A Peste* de um ponto de vista da percepção temporal? Nela, a comunidade de Orã vivencia as duas temporalizações descritas pelo teólogo. Sabemos que todo o tempo de duração da epidemia segue do mês de abril até a libertação da cidade, quando as suas portas serão reabertas em fevereiro do ano seguinte. Esse tempo, serve de baliza cronológica, para o leitor, por fornecer a dimensão de um tempo extratextual representado na narrativa.

Em contrapartida, a desmedida de um outro tempo, kairológico, nos dá a ideia do devir, de um tempo onde o acontecimento do flagelo deflagra sua força contra os hábitos da comunidade de Orã, arrastando seus habitantes para o transbordamento, para o excesso, do qual nos fala Caputo. Acontecimentos desencadeadores de condutas e sentimentos, entre os quais o primeiro que a peste trouxe foi a sensação de exílio e separação, ao que Rieux, testemunha ocular dessa trágica rota coletiva, registra:

E o narrador está convencido de que pode escrever aqui, em nome de todos, o que ele próprio sentiu então, já que o sentiu ao mesmo tempo que muitos dos nossos concidadãos. Sim, era realmente o sentimento de exílio esse vazio que trazíamos constantemente em nós, essa emoção precisa, o desejo irracional de voltar atrás ou, pelo contrário, de acelerar a marcha do tempo, essas flechas ardentes da memória [...] sabíamos então que a nossa separação estava destinada a durar e que devíamos tentar entender-nos com o tempo. A partir de então, reintegrávamo-nos, afinal, à nossa condição de prisioneiros, estávamos reduzidos ao nosso passado e, ainda que alguém fosse tentado a viver no futuro, logo

renunciava, ao experimentar as feridas que a imaginação finalmente inflige aos que nela confiam (CAMUS, 1917, p. 71).

Aqui temos as primeiras averbações do Dr. Rieux referentes às atitudes dos habitantes de Orã no início do segundo capítulo, uma vez que ao final do primeiro, com a peste instalada, “Bernard Rieux olhava o telegrama oficial que o prefeito lhe estendera exclamando: “Estão com medo!” O telegrama dizia: “Declarem o estado de peste. Fechem a cidade” (CAMUS, 2017, p. 64). O trecho anteriormente citado, acerca do sentimento⁴³ em comum relacionado ao flagelo, nos mostra, em relação ao *O homem revoltado*, o tipo de costura que Camus estabelece entre as proposições analisadas em seu tratado sobre a revolta e sua contrapartida literária, *A Peste*. É o que desponta no seguinte trecho do referido ensaio:

Eis o primeiro progresso que o espírito de revolta provoca numa reflexão inicialmente permeada pelo absurdo e pela aparente esterilidade do mundo. Na experiência do absurdo, o sofrimento é individual. A partir do movimento de revolta, ele ganha a consciência de ser coletivo, é a aventura de todos. O primeiro avanço da mente que se sente estranha é, portanto, reconhecer que ela compartilha esse sentimento com todos os homens, e que a realidade humana, em sua totalidade, sofre com esse distanciamento em relação a si mesma e ao mundo. O mal que apenas um homem sentia torna-se peste coletiva (CAMUS, 1997, p. 35).

Camus, em *A Peste*, extirpa o princípio de causalidade do flagelo, e por não ter dado nomenclatura ou terminologia humanas ao mal da epidemia fez abalar a impressão historicista que Sartre, e mesmo Barthes⁴⁴, tiveram do seu romance. Em certa passagem

⁴³ A rigor, o franco-argelino era um polímata estilístico. O lirismo, suas reflexões e a precisão delicada de uma linguagem utilizada em gêneros literários tão distintos pautam sua escrita desde *O avesso e o direito* e *Núpcias*, onde “a sensibilidade desempenha um papel fundamental que persistirá em todas as obras posteriores, ela é a base do pensamento, lhe fornece as grandes intuições. Mesmo quando mais tarde o absurdo e a revolta transformarem-se em categorias intelectuais, estas não brotarão apenas de um processo mental, mas de vivências, de experiências concretas. Em Camus, vida e obra se confundem (ESPÍNOLA, 1998, P. 21).

⁴⁴ Os comentários de R. Barthes propunham que *A Peste* era portadora de uma moral anti-histórica, carregada de uma luta solitária, ao que Camus lhe respondeu da seguinte forma: “Cher Monsieur R. Barthes, *A Peste* tem como conteúdo evidente a luta europeia contra o nazismo, vinculada à Resistência a ponto de fragmentos do romance terem saído, nessa época, em boletins de combate. Comparada a *O Estrangeiro*, ela significa a passagem de uma atitude de revolta solitária ao reconhecimento de uma comunidade da qual é preciso partilhar suas lutas; se há evolução de *O Estrangeiro* para *A Peste* ela se exprime no sentido da solidariedade e da participação. Parece-me bem difícil dizer sobre *A Peste* que seu autor recusa a solidariedade de nossa história presente, difícil e, se me permite dizê-lo com amizade, entristecedor” (CAMUS *apud* GONZÁLEZ, 1982, p. 34). Em um artigo intitulado *Dizer aqueles a quem amo: reconciliando Roland Barthes e Albert Camus*, a pesquisadora Samara Geske pretende demonstrar que superada a fase marxista do primeiro, e ultrapassado o ciclo de revolta do segundo, ambos estariam, a despeito dos percursos diversos de cada um e das épocas em que viveram (Camus morre em 1960 e Barthes em 1980), os dois percorreram temas em comum acerca do tema do amor, na *Vita Nova* a que se propunham. Sobre o tema ver: Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/109021>.

final da carta amistosa, porém resistente em seus argumentos, que Camus escreveu a Barthes⁴⁵ em resposta à resenha que este último escreveu sobre o livro, lê-se:

(...) a questão que o senhor propõe (Que fariam os combatentes d'*A Peste* frente à feição demasiado humana do flagelo?), é injusta, uma vez que deveria ser formulada no passado, ocasião em que recebeu resposta – positiva. O que esses combatentes, cuja experiência parcialmente traduzi, fizeram, eles o fizeram justamente contra os homens e a um preço que o senhor conhece bem. Eles o repetirão, sem dúvidas, frente a qualquer terror e qualquer que sejam suas feições – pois o terror tem várias -, o que justifica uma vez mais a escolha de não nomeá-lo precisamente a fim de poder melhor atingir a todos. É sem dúvida isso mesmo que me reprovam: que *A Peste* possa servir a qualquer resistência contra qualquer tirania. Mas não há como reprovar-me, não há sobretudo como acusar-me de recusar a história (...)⁴⁶.

A bem da verdade, Camus não compartilhava com a exigência de Sartre, para quem toda literatura deveria ser engajada⁴⁷, e assim tornada refém de uma só ideia, caso do realismo socialista na antiga União Soviética. Numa das sequências de diálogos mais significativas de *A Peste*, encontram-se Tarrou, Rieux e Rambert a confabular sobre o tema do engajamento e do que seria o heroísmo em situações-limite. Com a licença da extensão textual, diz Rambert:

- Sabe, doutor, pensei muito na sua organização. Se não estou nela, é porque tenho as minhas razões. Quanto ao resto, creio que saberia ainda sacrificar a minha vida: fiz a guerra na Espanha.
- De que lado? – perguntou Tarrou.
- Do lado dos vencidos. Mas, desde então, pensei um pouco.
- Em quê? – insistiu Tarrou.

⁴⁵ Horácio González ressalta que “é precisamente o caráter mítico do terror – cujo agente são ratos vitimados pelo bacilo – o que permite a Barthes supor que se quer evitar identificá-lo com um rosto humano, e isso implicaria evitar nomear historicamente o inimigo. O ex-goleiro Camus defende bem essa bola. O mito tem sua força em não identificar precisamente nenhum inimigo específico, para que nesse vácuo a leitura pudesse historizá-lo, com o conteúdo que em cada caso correspondesse. O mito camusiano alegoriza essa Resistência assim como o faz com qualquer resistência contra toda tirania, despotismo ou injustiça. Muitos anos depois, Roland Barthes, na sua obra-testamento, *Os Fragmentos de um Discurso Amoroso*, afirma, a partir dos particularismos de seu próprio estilo, quase todos os temas transitados por Camus. O apaixonado aí fala e escreve dá sua visão da “política da solidão”. Mas numa obra feita a partir de deleitosos retalhos perdidos de outros livros ou de conversas, nem sequer quando se fala do suicídio Camus é mencionado” (BARTHES, 1983, p. 68).

⁴⁶ A carta de Camus a Barthes, intitulada *Da solidariedade à participação*, de 11 de janeiro de 1955, está disponível na íntegra em: www.lainsignia.org/2001/junio/cul_061.htm.

⁴⁷ Acerca desse tema do engajamento, o artigo de Raphael Luiz de Araújo *A literatura reengajada: notas sobre criação e engajamento em Albert Camus*, propõe explorar o ato de escrever como resistência à condição absurda, presente em *A inteligência e o cadafalso* e posta em prática em *O estrangeiro*. Para em seguida analisar como essa concepção surge no segundo ciclo de obras do escritor, quando a noção de absurdo se estende à coletividade em *A Peste*.

Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/download/1984-784X>

- Na coragem. Agora sei que o homem é capaz de grandes ações. Mas, se não for capaz de um grande sentimento, não me interessa.

- Tem-se a impressão de que o homem é capaz de tudo – disse Tarrou.

- Não. É incapaz de sofrer ou de ser feliz por muito tempo. Portanto, não é capaz de nada que preste. – Olhou para eles e continuou: Vejamos, Tarrou, você é capaz de morrer por um amor?

- Não sei, mas parece-me que não, agora.

- Está vendo? Você é capaz de morrer por uma ideia, isso é visível a olho nu. Pois bem, estou farto das pessoas que morrem por uma ideia. Não acredito em heroísmo. Sei que é fácil e aprendi que é criminoso. O que me interessa é que se viva e que se morra pelo que se ama.

Rieux escutara o jornalista com atenção. Sem deixar de olhar para ele, disse, suavemente:

- O homem não é uma ideia Rambert.

O outro saltou da cama com o rosto inflamado de paixão.

- É uma ideia, e uma ideia curta, a partir do momento que se desvia do amor. E, justamente, nós já não somos capazes de amar. Resignemo-nos doutor. Esperemos vir a sê-lo e, se verdadeiramente não for possível, esperemos a libertação geral sem brincar de herói. Não irei mais longe.

Rieux levantou-se com um ar de súbito cansaço.

- Tem razão, Rambert, tem toda a razão, e por nada deste mundo eu gostaria de demovê-lo do que vai fazer, que me parece justo e bom. Mas devo dizer-lhe uma coisa: tudo isso não se trata de heroísmo. Trata-se de honestidade. É uma ideia que talvez faça rir, mas a única maneira de lutar contra a peste, é a honestidade (CAMUS, 2017, p. 152).

A afirmação de Rieux acerca de que o homem não se reduz a uma ideia, nos leva ao seu empenho em direção à realidade da experiência humana, num embate contra a criação tal qual ela se apresenta. Em outras palavras, trata-se da revolta histórica, e metafísica, a um só tempo, das quais Camus nos fala em *O homem revoltado*. Pois o médico se debate frente à ideia do homem como uma idealização, perpassa ela, e diante da peste se apresentando como uma abstração, luta contra esta porque “para lutar contra a abstração, é preciso assemelhar-se um pouco a ela” (CAMUS, 2017, p. 89).

Reduzir o homem somente à história através da arte narrativa, fazia Camus vislumbrar, paradoxalmente, na atitude incondicional de Sartre ao engajamento literário, prisão criadora e aniquilamento artístico:

Por outras palavras, o verdadeiro objeto do realismo socialista é justamente o que não tem ainda realidade. A contradição é bastante imponente. Mas, afinal de contas, a própria expressão de realismo socialista era contraditória. Como é possível, com efeito, um realismo

socialista quando a realidade não é por inteiro socialista? [...] essa estética que pretendia ser realista, transforma-se então em um novo idealismo, tão estéril, para um verdadeiro artista, como o idealismo burguês. A realidade não é ostensivamente colocada em lugar de honra senão para mais facilmente ser liquidada. A arte fica reduzida a nada. Serve e, servindo, é escravizada (CAMUS, s/d, p. 160).

Se o primeiro concordava com o segundo na recusa à “arte pela arte”⁴⁸, em contrapartida, Camus afirmava preferir homens engajados a literaturas de engajamento⁴⁹. O certo é que estavam resistindo e respondendo aos mesmos acontecimentos históricos durante a Segunda Guerra. Mas, Camus, bem antes que Sartre, já estava nesse combate. O autor de *O Muro* chegou a comparar o franco-argelino a Voltaire. Assim, segundo Aronson, o relacionamento entre os dois autores durante esse período possuía um outro aspecto:

Seria uma coincidência que o curto roteiro *Résistance*, de Sartre, escrito quando ele e Camus estavam se tornando íntimos, focalizasse um jovem que editava um jornal clandestino? Em duas ocasiões posteriores, Sartre foi explícito com relação ao que Camus significava para ele [...] A mais famosa delas foi, paradoxalmente, na sua carta de 1952, rompendo com a amizade. Um tributo ao Camus daqueles dias iniciais apareceu sob a denúncia do Camus de *O homem revoltado*. Sartre escreveu que durante a ocupação ‘você se deu incondicionalmente à Resistência. Você viveu um combate austero’ [...] Sartre reconheceu que Camus viveu esta história ‘mais profundamente e mais completamente do que muitos (inclusive do que eu mesmo)’. Camus se tornou ‘a admirável conjunção de uma pessoa, de uma ação e de uma obra’. Sartre, como Camus, havia escrito importantes trabalhos, mas obviamente se via como menos evoluído (ARONSON, 2007, p. 69).

⁴⁸ “Os fabricantes de arte (ainda não disse os artistas da Europa Burguesa, antes e depois de 1900, aceitaram, assim, a irresponsabilidade, porque a responsabilidade supunha uma rotura esgotante com a sociedade (os que realmente romperam chamavam-se Rimbaud, Nietzsche, Strindberg e sabe-se o preço que pagaram). É dessa época que data a teoria da arte pela arte, que não é senão a reivindicação daquela irresponsabilidade. A arte pela arte, o divertimento de um artista solitário, é bem justamente a arte artificial de uma sociedade fictícia e abstrata. O seu resultado lógico é a arte dos salões ou a arte puramente formal que se nutre de preciosismos e de abstrações e que acaba pela destruição de toda realidade” (CAMUS, s/d, 148). Trecho que ilustra seu raciocínio acerca da postura artística em questão, presente na conferência *O artista e o seu tempo* (1957), que Camus proferiu na Universidade de Upsala.

⁴⁹ Dos seus *Cadernos – 1942-51*: “Coragem na vida e talento na arte – isso não é nada mau. E além do mais, o escritor é engajado quando deseja sê-lo. Seu mérito está em seu impulso. Mas se isto deve se tornar uma lei, uma função, ou um terror, onde está o mérito? Parece que escrever um poema sobre a primavera seria servir ao capitalismo” (CAMUS *apud* ARONSON, 2007, p. 101). A questão central nas relações entre Sartre e Camus, para além da defesa da violência pelo primeiro e do pacifismo idealista do segundo, Camus se recusava a reduzir o homem à história, porquanto achava que a exigência de Sartre para que toda literatura fosse engajada – este último ainda frisava deixar a poesia fora desse julgamento – colocava a história acima da liberdade do indivíduo. Para Camus, o existencialismo, o marxismo e o cristianismo eram messiânicos, portadores de processos de coerção, de “divinização, mas que simplesmente a da história, considerada como o único absoluto. Não se crê mais em Deus, mas se crê na história” (CAMUS *apud* ARONSON, 2007, p. 102). Em outras palavras, Camus não acreditava no sentido absoluto do mundo.

O Camus denunciado estava, porém, mais interessado em conciliação, buscando uma medida na desmedida⁵⁰, na análise do sentimento de exílio e solidariedade dos insurgentes que se rebelam. Mas todo equilíbrio que ele prezava se tornava um alvo num pós-guerra polarizado ideologicamente. Lutava praticamente isolado, abatido depois das duras críticas que recebeu do grupo de Sartre, através de artigos virulentos, na revista *Les temps modernes*, onde o acusavam de idealista, pelos argumentos de *O homem revoltado*, e de repositório de uma “moral da cruz vermelha”, pelo enredo de *A Peste*. Seu pensamento mediador, no entanto, expresso na seção “Medida e Desmedida”, das últimas páginas de *O homem revoltado*, marca dois tipos distintos de revolta⁵¹, uma metafísica e outra histórica, através de uma evolução intelectual vinda desde *O mito de Sísifo* em direção ao que poderia ser vislumbrado no ciclo de Nêmesis, ao qual ele estava se dedicando com os manuscritos de *O primeiro homem*.

Não se pode dizer que nada tem sentido porque, com isso, estamos afirmando um valor consagrado por um juízo; nem que tudo tenha um sentido, porque a palavra tudo não tem um significado para nós. O irracional limita o racional, que por sua vez lhe dá a sua medida. Algo, finalmente, tem sentido, algo que devemos obter da ausência de sentido. Da mesma forma, não se pode dizer que o ser exista apenas no nível da essência. Onde captar a essência, senão no nível da existência e do devir? Mas não se pode dizer que ser é apenas existir. Algo que está sempre em devir não pode existir, deve haver sempre um começo. O ser só pode se provar no devir, o devir não é nada sem o ser. O mundo não se acha numa condição de estabilidade pura, mas ele não é somente movimento. Ele é movimento e estabilidade [...] Heráclito, inventor do devir, fixava, entretanto, um marco para esse processo contínuo. Esse limite era simbolizado por Nêmesis, deusa da medida, fatal para os desmedidos. Uma reflexão que quisesse levar em conta as contradições contemporâneas da revolta deveria procurar a sua inspiração nessa deusa (CAMUS, 1997, p. 339).

Obter algum sentido na ausência de sentido, tornou-se a síntese inicial da sua reflexão sobre a natureza absurda da existência, na medida em que essa ausência faz criar por uma conquista da consciência - deve haver sempre um começo, e esse início está nela - o propósito de uma essência em direção a um paradoxo: aquele de uma vida que será

⁵⁰ Seu juízo e ação eram norteados pela meditação de Pascal, de quem ele extrai o seguinte pensamento para trazer luz ao conteúdo epistolar das suas *Cartas a um amigo alemão*: “Não mostramos grandeza por nos situarmos a um extremo, mas por tocar, ao mesmo tempo as duas extremidades”.

⁵¹ Na revolta metafísica, segundo González, “o homem insurge-se contra a criação inteira, embora acreditando que as divindades existem. Esse revoltado, então, não é necessariamente um ateu; apenas um blasfemador. E blasfêmia é sempre participação no sagrado. Este blasfemador corre o perigo de tornar-se, também ele, um dominador, pois revive um Deus ciumento que o converte em um cristão às avessas” (1982, p. 78). Em Dostoiévski e Nietzsche, o espaço da revolta se amplia contra um Deus esmerado; e para Camus, fugir das amarras de um Deus não livra o homem de querer construir uma prisão na história.” Quanto à revolta histórica: “O absolutismo niilista quis ocupar o lugar da Criação com a *vontade de poder* ou idolatrando um sujeito coletivo capaz de *missões históricas*. Estes dilemas verificam-se em outro tipo de revolta, a *revolta histórica*, onde o revoltado, sendo escravo, deve tirar a vida do senhor. *Vida por vida*; cada falsos” (GONZÁLEZ, 1982, p. 79).

melhor vivida se não houver um sentido final, pois tendo em vista que o mundo não o tenha, algo nele deve possuir, e para Camus é o ser humano, o único ser que reclama um sentido.

Trata-se de uma contradição a ser superada, segundo ele, na segunda justaposição do seu pensamento, quando esse movimento faz o ser se lançar - “revoltar-se é colocar-se diante da vida” (CAMUS *apud* TODD, 1998, p. 58), se provar no devir do acontecimento, que por sua vez, não encontraria, certamente, ressonância alguma na ausência do ser que lhe quer atribuir sentido. Todavia, se assim encontrasse, resvalaria, possivelmente, numa equação não concluída por ele: uma trajetória que viria do absurdo para a revolta, e desta para uma razão que sucumbiria ao amor, perfazendo os três ciclos arquitetados em seu projeto artístico.

O sentimento de revolta proposto por Camus, se ajusta, nesse sentido, com a reflexão caputiana de recontextualização acerca do flagelo tomado como acontecimento, uma vez que o mal figura como um acontecimento toda nomenclatura a seu respeito fica à mercê do que os homens podem ou devem fazer dele. De acordo com Caputo, bem como para Camus, trata-se de um espaço criado e aberto ao futuro imediato das ações humanas. Nessa circunstância, o sentido da revolta também se relaciona com uma outra categoria elaborada pelo teólogo, segundo a qual o acontecimento se constitui a verdade de um nome, algo para o qual deve-se ter a coragem de se opor e combater. Sendo assim, uma forma de resistência é enfrentar abertamente a realidade do acontecimento

É preciso esclarecer que o franco-argelino estava na contramão de um pensamento reinante, baseado no realismo político⁵², naquele momento inicial da Guerra Fria, e mais

⁵² Segundo Aronson, “Camus era muito capaz de articular e analisar as ora sutis, ora contundentes diferenças entre o pensamento de Sartre e o seu próprio. Ele rejeitou o direcionamento que Sartre, no pós-guerra, deu à noção de *situação* – a realidade histórica e social na qual *sempre* nos encontramos e pela qual nós *sempre* temos responsabilidade. Para Camus, se admitimos que estamos totalmente dentro de uma situação, a história iria eliminar nosso espaço próprio para manobrar e absorver nossas próprias escolhas. Conforme Sartre se deslocava de uma perspectiva ontológica para outra, histórica, Camus lhe percebeu o calcanhar de aquiles: onde está a liberdade e a autodeterminação uma vez que aceitemos que elas ocorrem num contexto concreto? Sartre sequer tentou reconciliar a natureza ontológica ou anistórica de seus termos originais com uma compreensão histórica da realidade humana, incluindo-se a ontologia, até mais ou menos a época da morte de Camus. Para Camus, as apostas eram altas: preservar uma área extrínseca a qualquer situação histórica, para a liberdade individual, a autonomia dos valores e o julgamento moral. Tivesse esse tema sido tratado abertamente entre amigos de fama e engajamento político tão ascendentes, os dois teriam criado uma das mais importantes discussões políticas do pós-guerra” (ARONSON, 2007, p. 103). Mas Camus escolheu o silêncio em relação ao pensamento totalizante de Sartre, e reivindicava zonas livres da vida não condicionadas por uma visão de mundo sintetizadora, porque para ele a arte tinha sua lógica própria, em um mundo “governado por pessoas e processos específicos, não apenas por umas poucas forças maiores” (ARONSON, 2007, p. 104).

depositava sua expectativa em um humanismo laico, contra a lógica perversa, de acordo com ele, da moral dos meios que justificam os fins.

Se encontramos em *O homem revoltado*, um chamado político de moderação, baseado num entendimento mediterrâneo de medida e afirmação da dignidade humana,

em *A Peste* – romance do qual *O Homem Revoltado* seria a contrapartida teórica –, a presença algo abstrata do flagelo sugeria que os males da história deveriam ser combatidos por valores que não eram *determinados* pelos acontecimentos (já que estes eram desarrazoados e gratuitos como uma epidemia), mas que os *precediam*. Agora, em *O Homem Revoltado*, Camus desvelava o fundo poético – e imagético – do qual nasciam aqueles valores, o cenário do qual brota essa “civilização de dupla fisionomia”, a civilização mediterrânea – berço daquela contradição entre natureza e história” (PINTO, 1998, p. 115).

À vista dessa compreensão, Camus presumia que os valores deveriam estar preservados antes dos acontecimentos e, recrudescidos pelo porvir deles, se reforçariam no combate aos mesmos.

Quais valores seriam esses em *A Peste*? Certamente aqueles da fraternidade e da solidariedade entre os homens em tempos de opressão, de terror ou de guerra. Para Bosi, na seção nomeada *O romance e o tratamento dos valores*, do seu livro *Literatura e resistência*, “*A peste*, obra-prima de Albert Camus, é de 47, e pode ser lida como a súplica de um prometeísmo estóico e ao mesmo tempo fraterno: no perigo coletivo de uma epidemia o homem descobre que a sua solidão é a solidão de cada um, logo de todos” (BOSI, 2002, p. 127). Ainda de acordo com Bosi, “o valor é objeto da intencionalidade da vontade, é a força propulsora de suas ações. O valor está no fim da ação, como seu objetivo; e está no começo dela enquanto é sua motivação” (BOSI, 2002, p. 120).

Dito isso, partimos de um caminho achado oportuno, ainda pouco explorado para se pensar o romance de Camus, cujo objetivo consiste em interpretá-lo à luz dos acontecimentos, relacionando-os com o aspecto da linguagem e do tema da resistência em *A Peste*. Esses acontecimentos são portadores de uma exigência segundo a qual o absurdo manifestado pela epidemia encontra uma resistência de direito, ou de dever, que enquanto tal, permite diante da desconcertante falta de sentido de um acontecimento, permear uma concepção de mundo do autor franco-argelino. Com efeito, transfigurada, tal formulação, na compreensão de uma realidade onde haja espaço para que os valores,

portadores de um humanismo laico, baseado na ética e na solidariedade⁵³, aflorem como afirmação da vida, ilustrada por sua vez pelo exercício da linguagem ficcional, transmitida no livro, como um rito de passagem do absurdo, e através da revolta, para o sentido do amor humano.

⁵³ Elaborando em seus *Cadernos*, um raciocínio retomado em *O mito de Sísifo*, Camus registra que “se for verdade que o absurdo está consumado (ou melhor, revelado), então é verdade que nenhuma experiência tem valor em si, e que todos os gestos são no mesmo nível instrutivos. A vontade não é nada. A aceitação, tudo. Contanto que na experiência mais humilde ou mais dilaceradora o homem esteja sempre “presente” – e a suporte sem se desarmar, munido de toda sua lucidez. Não querer se solidarizar é sempre vão, isso seria bobagem e crueldade dos outros. Não se pode dizer “Eu ignoro”. Ou a pessoa colabora, ou combate. Nada é menos desculpável do que a guerra e a convocação do ódio de cada nação. Mas uma vez instalada a guerra, é vão e covarde querer se distanciar sob o pretexto de que não se é responsável por ela. As torres de marfim desabaram. A complacência é proibida para si mesmo e para os outros” (CAMUS, 2014, p. 28).

Capítulo II: INTERFACE DE ACONTECIMENTOS

2.1. Enlace de estilos

“Os nomes próprios designam forças, acontecimentos, movimentos e motivações, ventos, tufões, doenças, lugares e momentos, muito antes de designar pessoas. Os verbos no infinitivo designam devires ou acontecimentos que ultrapassam os modos e os tempos. As datas não remetem a um calendário único homogêneo, mas a espaços-tempos que mudam a cada vez”

(DELEUZE, 1992, p. 49)

É impossível não correlacionar os acontecimentos históricos dos quais Camus participou ativamente - em particular sua atividade de maquisard⁵⁴ na luta francesa de combate ao Nazismo - e sua prédica, ilustrada em seu romance-crônica de engajamento e resistência que se tornou *A Peste*. É evidente que o enredo desse livro, um dos mais simbólicos da literatura do século XX, tenha tido como inspiração acontecimentos da vida do próprio autor que ao transpor os acontecimentos reais da França ocupada de modo metafórico para os acontecimentos alegóricos da narrativa, acabou por subsumir uma cidade sitiada por uma epidemia de peste para a amplitude de qualquer outra região ou estado posto sob o jugo de um regime totalitário⁵⁵.

⁵⁴ O termo provém da palavra maquis, significando os combatentes contra a Ocupação Nazi – “aqueles que clandestinamente se juntaram a redes de propaganda antinazista ou carregaram documentos proibidos” (ARONSON, 2007, p. 57). Também sabotavam as atividades e operações nazistas na França ocupada. Maquis é um tipo de vegetação bem abundante na Provença e na ilha da Córsega, e “veio a designar os lugares pouco acessíveis onde os militantes da Resistência antialemã (conhecidos como maquisards) se encontravam” (ARONSON, 2007, p. 57). Segundo González, no capítulo “O exilado e o resistente”, em 1940, Camus “começa a redigir *O Mito de Sísifo* e no próximo ano preparará as notas para *A Peste*. Em dezembro de 1941 entra na Resistência, como jornalista e coordenador de um setor das informações militares, vinculado ao grupo *Combat*. Camus integra-se, assim, a uma prática que contém uma dimensão de clandestinidade: reservas, cautelas, astúcias, aparentes normalidades, cidadão correto no metrô por algumas horas, *partisan* o resto do dia. A vida se fragmenta forçadamente no ocultamento daquilo que o inimigo não deve saber” (GONZÁLEZ, 1983, p.38).

⁵⁵ De acordo com Fabrício de Moraes, em seu ensaio *Da peste que se propaga nas trevas*: “Os esforços do Dr. Bernard Rieux, que é quem vivencia o drama sisifiano de salvar uma cidade condenada de antemão por uma epidemia que somente recrudescer, é visto por alguns como um símbolo da resistência de grupos franceses em relação ao avanço do nazismo. Obviamente não se exclui essa percepção, embora a peste de Orã também remeta à terrível epidemia que afligiu Marselha em 1720 (que é hoje conhecida como “A Grande Peste de Marselha”, cujo foco propagador foram os marinheiros do navio Saint Antoine, que traziam consigo o bacilo de Yersin. A tripulação fez pouco caso da quarentena imposta pelas autoridades, e pouco depois a peste já matava cerca de mil habitantes por dia; de modo que, ao fim da epidemia, mais de 200.000 dos 400.000 moradores caíram vítima da doença.” Por certo, tratam-se de dois sentidos reconhecidos pelo próprio Camus quanto à criação do seu romance, pois queria dar-lhe um sentido social e outro metafísico – quanto a esse ponto ver Todd, página 327. Em *A Peste*, a epidemia de Marselha é mencionada pelo Dr. Rieux através do longo inventário que ele faz entre as páginas 41 e 43 acerca dos diversos acontecimentos de pestes no mundo desde a antiguidade: “os condenados de Marselha empilhando em covas os corpos que se liquefaziam; a construção, na Provença, de uma muralha para deter o vento furioso da peste...” (CAMUS, 2017, p. 42). Reaparece também na seguinte passagem: “... por ocasião da grande peste de Marselha, o cronista Mathieu Marais se queixara de estar mergulhado no Inferno, vivendo assim sem socorro e sem esperança.” (CAMUS, 2017, p. 96). Para além das correlações legítimas elaboradas por Moraes, ele pauta assertivamente sua análise através de “três domínios simbólicos que habitualmente estão relacionados com

Ao dosar, na evolução textual do romance dois tons de estilos narrativos, um individual e outro coletivo, Camus arquitetou de maneira muito hábil uma composição praticamente silenciosa, quase invisível aos olhos do leitor mais desatento. Tratam-se, por conseguinte, de dois procedimentos que ora se ajustam, ora se excluem, e, entretanto, fazem das partes um todo homogêneo pelo entrelaçamento dos dois expedientes empregados no decurso dos cinco capítulos presentes no livro. Em outras palavras, para a ação privativa, significando o particular do agir de cada uma das personagens que se apresentam na primeira parte do relato, vincula-se um estilo individual, caracterizado pela atitude dos habitantes em viver cada qual exclusivamente para si, numa demonstração de pouco auxílio ou amparo para com o outro, um tipo de individualismo próprio do jeito de viver em centros urbanos, onde a busca pela satisfação para as inclinações naturais ou de ordem pragmática se encontram em primeiro plano. Assim, com a certeza da epidemia veio a incerteza e o espanto, ainda que marcado pelo comodismo, visto que

os flagelos, na verdade, são uma coisa comum, mas é difícil acreditar neles quando se abatem sobre nós. Houve no mundo igual número de pestes e de guerras. E, contudo, as pestes, como as guerras, encontram sempre as pessoas igualmente desprevenidas. Rieux estava desprevenido, assim como os nossos concidadãos; é necessário compreender, também, que ele estivesse dividido entre a inquietação e a confiança. Quando estoura uma guerra, as pessoas dizem: “Não vai durar muito, seria estúpido.” Sem dúvida, uma guerra é uma tolice, o que não a impede de durar. A tolice insiste sempre, e nós a compreenderíamos se não pensássemos sempre em nós. Nossos concidadãos, a esse respeito, eram como todo mundo: pensavam em si próprios (CAMUS, 2017, p. 40).

Por outro lado, para o sentido comunitário de atuar, pautado pelo esforço de pensar no seu semelhante, surge um estilo coletivo, um recurso que expressa de modo particular o sentimento mais amplo de solidariedade, arrebatando as personagens na convicção em comum de combate ao flagelo.

No segundo capítulo, com a peste já instalada - conquanto ela não tivesse feito até esse tempo o seu trabalho de amálgama entre o flagelo e a comunidade, no sentido de uma aplicação de forças conjuntas no devir do fluxo irracional dos acontecimentos⁵⁶ que

a peste, a saber, nas literaturas religiosa, antropológica e política”. Está disponível na íntegra em: www.revistaamalgama.com.br/06/2018/albert-camus-da-pestes-que-se-propaga-nas-trevas/.

⁵⁶ Costa Pinto salienta que “a razão dos acontecimentos é a própria desrazão, e por isso os fatos são como são - gratuitos. (Notemos de passagem como Camus, nesse sentido, inverte o raciocínio de Pascal: não é a impossibilidade de alcançar as essências que faz a nossa miséria, mas é a inexistência dessas essências que possibilita nossa revolta.) Suas personagens e as situações que elas vivem assumem então uma feição mítica: elas recapitulam e dão forma a uma situação do homem que é desde sempre a mesma. Não existem

geram reações, que aguardam respostas da resistência a um acontecimento como a epidemia se apresentou - ocorre o entrelaçamento dos dois estilos referidos por Camus em sua entrevista⁵⁷, onde ele explica a composição do seu livro pela utilização desses dois agenciamentos que regem silenciosamente sua narrativa. Aquele de caráter individual, que ainda persiste na segunda parte, pelo que muitos na cidade continuavam se conduzindo como se nada houvesse acontecido. Não obstante, de um outro ponto de vista, refere-se a uma nascente tomada de consciência⁵⁸ dos acontecimentos que assolam a cidade para um sentimento de assistência e luta afloradas no capítulo seguinte. Por isso, uma vez decretado o estado de peste, tornado de modo simbólico um estado de sítio para os habitantes de Orã, com a cidade fechada

pode-se dizer que a peste se tornou um problema comum a todos nós. Até então, apesar da surpresa e da inquietação trazidas por esses acontecimentos singulares, cada um dos nossos concidadãos seguira com suas ocupações conforme pudera, no seu lugar habitual. E sem dúvida isso devia continuar (CAMUS, 2017, p. 67).

E de fato continuou nessa segunda etapa do relato, mas em contrapartida se manifesta em seguida, simultaneamente, como dois acontecimentos coexistentes da linguagem, traduzidos pelo aparecimento do estilo coletivo que expressa um sentimento de unidade frente a uma ameaça externa, quando muitos outros

deram-se conta de que estavam todos, até o próprio narrador, metidos no mesmo barco e que era necessário ajeitar-se. Foi assim, por exemplo, que, a partir das primeiras semanas, um sentimento tão individual como o de separação de um ente querido se tornou, subitamente, o de todo um

perguntas formuladas para o universo infinito nas obras de Camus. Meursault leva sem conflito sua existência solar. Os habitantes de Orã lutam contra a peste sem indagar a razão (o sermão do padre Paneloux, que “justifica” a epidemia, tem o mesmo efeito que a lógica dos juízes em *O Estrangeiro*: está ali para ser esmagada pela lógica do absurdo). E A *Queda* confessa o malogro de alguém que teve a presunção de compreender, que acreditou na coerência possível entre os fatos e os atos” (1998, p. 143).

⁵⁷ Disponível em: www.youtube.com/watch?v=GaHTJzjwgZ8.

⁵⁸ Cotejamos aqui a natureza absurda da peste em relação às reflexões que Camus estabelece na seção *os muros absurdos*, de *O mito de Sísifo*, quando ele nos mostra o possível despertar da consciência por contraponto ao sentimento do absurdo. De início, a própria descrição de um cotidiano mecânico descrito por Camus para embasar seu pensamento se coadunam muito com o ambiente modorrento e os hábitos apáticos dos habitantes de Orã, narrados pelo Dr. Rieux: “Cenários desabarem é coisa que acontece. Acordar, bonde, quatro horas no escritório ou na fábrica, almoço, bonde, quatro horas de trabalho, jantar, sono e segunda terça quarta quinta sexta e sábado no mesmo ritmo, um percurso que transcorre sem problemas a maior parte do tempo. Um belo dia, surge o “porquê” e tudo começa a entrar numa lassidão tingida de assombro. “Começa”, isto é importante. A lassidão está ao final dos atos de uma vida maquinal, mas inaugura ao mesmo tempo um movimento de consciência. Ela o desperta e provoca sua continuação. A continuação é um retorno inconsciente aos grilhões, ou ao despertar definitivo. Depois do despertar vem, com o tempo, a consequência: suicídio ou restabelecimento. Em si, a lassidão tem algo de desalentador. Aqui devo concluir que ela é boa. Pois tudo começa pela consciência e nada vale sem ela. Estas observações nada têm de original. Mas são evidentes: isto basta por algum tempo, até fazermos um reconhecimento sumário das origens do absurdo” (CAMUS, 2010, p. 27).

povo e, com o medo, o principal sofrimento desse longo tempo de exílio (CAMUS, 2017, p. 67).

Na terceira parte do relato, *au sommet du livre*, isto é, no ponto mais alto do livro, segundo Camus em sua interlocução anteriormente citada, a epidemia reina na cidade, e o estilo individual desaparece, predominando o coletivo, onde os habitantes prisioneiros da peste

chegavam até a imaginar, como se vê, que ainda agiam como homens livres, que ainda podiam escolher. Mas, na realidade, podia-se dizer nesse momento, nos meados do mês de agosto, que a peste tudo dominara. Já não havia então destinos individuais, mas uma história coletiva que era a peste e sentimentos compartilhados por todos. O maior era a separação e o exílio, com o que isso comportava de medo e revolta. Eis por que o narrador acha conveniente, no auge do calor e da doença, descrever de maneira geral, e a título de exemplo, as violências dos nossos concidadãos vivos, os enterros dos defuntos e os sofrimentos dos amantes separados (CAMUS, 2017, p. 157).

Nesse momento da narrativa, envolvida a comunidade pela consciência de um destino em comum, desponta o sentimento de corresponsabilidade entre os cidadãos de Orã. Despertados de sua letargia humana, “fornecem ao romancista matéria para um exame detalhado da dor moral” (BARRETO, 1970, p. 157). Lançados em um mundo desarrazoado, transtornados pela dor, pelo medo e o desespero, restam-lhes como recurso de salvamento a insurreição, a fraternidade e assistência⁵⁹ mútuas. Para Camus, em *O homem revoltado*, “a solidariedade dos homens se fundamenta no movimento de revolta e esta, por sua vez, só encontra justificação nessa cumplicidade” (CAMUS, 1998, p. 34). Com esse fragmento, é possível pesar o que tanto o autor tencionou, acerca da concepção

⁵⁹ Sobre esse aspecto do tema da solidariedade, tão corrente em *A Peste*, a ponto de ser identificado por diversos estudiosos como um *éthos*, no sentido de um fundamento ético-moral do livro, Duarte Mathias - após reconhecer dois perfis em Camus, duas tendências, uma de face pagã e outra de inclinação mística na soma de sua obra, desde *Núpcias*; e que para ele tentam ser conciliadas e acabam desequilibradas na composição do romance sobre a epidemia - pondera o seguinte: “Partir, pois, do princípio de que Camus necessitou conhecer o clima de camaradagem e de perigo enfrentado durante a guerra nas suas atividades a favor da Resistência para descobrir o verdadeiro sentido da solidariedade humana ao ponto de se verificar uma viragem, senão uma ruptura, no seu itinerário intelectual é obviamente dar provas de muita ignorância e de alguma ingenuidade. Decerto, e em larga medida, fora fecunda a sua evolução pessoal nos anos de Resistência e no imediato pós-guerra. E isso ninguém o nega. Um ser vivo é afinal um fenômeno em permanente transmutação, em permanente discordância. Mas nada autoriza a concluir-se que a configuração da obra se tenha desviado tanto da sua origem como da sua finalidade. Pelo contrário, continua excepcionalmente fiel a si mesma, impregnada do mesmo estilo moral, portadora da mesma unidade de pensamento, teimosamente arraigada às mesmas interrogações. (A guerra veio apenas pluralizar o absurdo.) O pessimismo não é um ponto de chegada, mas um caminho, disse Antero de Quental. Eis resumida e delimitada em poucas palavras toda linha evolutiva do pensamento e da sensibilidade de Albert Camus, uma vez que o essencial fora nela pressentido, apreendido, vislumbrado com invulgar precocidade e acuidade” (MATHIAS, 1975, p. 132).

do conjunto de sua obra, em buscar a confluência dos seus pensamentos refletidos em sua ficção e esta, por sua vez, ilustrando as suas reflexões⁶⁰.

Na quarta parte, na medida em que a peste se retrai, o estilo individual começa a ressurgir, quando a exaustão do combate à epidemia fazia seu resultado mais arriscado:

o efeito mais perigoso do esgotamento que venciam, pouco a pouco, todos os que continuavam na luta contra o flagelo não estava nessa indiferença aos acontecimentos exteriores e às emoções dos outros, e sim na negligência a que haviam chegado. Porque tinham então tendência a evitar todos os gestos que não fossem absolutamente indispensáveis e que lhes pareciam sempre acima das suas forças. Foi assim que esses homens chegaram a desprezar cada vez mais as regras de higiene que tinham codificado, a esquecer algumas das desinfecções que deviam praticar em si próprios, a correr por vezes, sem se prevenir contra o contágio, para junto de doentes atacados de peste pulmonar, porque, alertados no último momento de que deviam dirigir-se a casas infectadas, tinha-lhes parecido de antemão exaustivo voltarem a qualquer local para fazerem as instilações necessárias. Nisso residia o verdadeiro perigo, pois era a própria luta contra a peste que os tornava então vulneráveis à peste. Apostavam, em suma, no acaso e o acaso não pertence a ninguém (CAMUS, 2017, p. 181).

O tipo de individualismo que retorna, embora tenha laços de comodismo com aquele demonstrado no início do livro, nasce menos da alienação prevista nos negócios, nos hábitos e prazeres corriqueiros da cidade modorrenta, e mais pelo desespero da situação em que se encontravam. Na visão de Espínola, em *Albert Camus: para uma ética da solidariedade*:

A peste prolonga-se, agrava-se, já não se é livre, já não há escolha, não existem mais destinos individuais, o mal atinge indistintamente a todos, organizações tradicionais, como por exemplo, militares ou religiosas, são dispersas. Sem perspectiva de amanhã os habitantes de Oran vivem o presente de acordo com o ritmo da peste, passam à aceitação, estão como que anestesiados. Rieux pensa “...que essa era justamente a desgraça e que o hábito do desespero é pior que o próprio desespero.” Até mesmo a amizade e o amor são abandonados. “Porque o amor exige um pouco de futuro e para nós só havia instantes.” Os homens renunciam às ideias pessoais, só se interessam pelo que interessa aos outros, abandonam-se de tal maneira à rotina da peste que chegam mesmo a desejá-la para acabar com a agonia (ESPÍNOLA, 1998, p.118).

⁶⁰ Portanto, a um só tempo, na construção estética da sua produção artística, Camus tinha o propósito mediador, registrado em seus *Cadernos (1939-42)*, de criar um projeto cujo objetivo era “conciliar a obra que descreve e a obra que explica. Dar seu verdadeiro sentido à descrição” (CAMUS, 2014, p. 25). Desse modo, a *descrição* se realizaria por meio da inventividade ficcional, através dos seus romances, contos e peças de teatro; e a *explicação* pelo que Camus fundamenta suas meditações sobre os temas do absurdo, do suicídio, da arte, da revolta e da solidariedade, relacionando-os com a condição humana em seus dois ensaios filosóficos, *O mito de Sísifo* e *O homem revoltado*.

Nesta ocasião, tornou-se arriscado o confronto não apenas pela displicência com as medidas básicas de prevenção, pelo torpor da fadiga da luta, mas pela ausência do medo⁶¹ como sentimento de alerta e proteção, uma vez que aciona o instinto de sobrevivência o medo sempre se anuncia e nos avisa dando sinais acerca das ameaças externas. Portanto existe uma importância do medo nos combates, onde é preciso conservar a firmeza do equilíbrio entre ação e esquivas, entre a coragem e a cautela. Além da verdade, a coragem necessita de um medo para existir. Com efeito, o estilo individual, transfigurado nas atitudes das personagens, considerando-se ainda a necessidade da batalha em comum contra a febre, tem seu fomento na crença do acaso como regente dos destinos. Para Camus, não poderíamos mais escolher nem nossos medos nem nossos problemas, pois são eles que nos escolhem, um após o outro.

Quando Camus formula, em meio à narrativa, mais um desses aforismos segundo o qual “O acaso não pertence a ninguém”, ele aponta para uma inevitabilidade de ação necessária contra a espera da sorte; algo como se encontra no ditado, segundo o qual “quem sabe faz a hora e não espera acontecer”⁶² o imprevisto de novos acontecimentos, que podem se suceder ou dar-se dentro do acontecimento já efetuado, sucedido, irremediável. Esse sentido pleonástico, difuso e redundante do acontecimento nos leva outra vez a Deleuze quando ele nos fala da oportunidade presente do acontecimento em relação à imagem-tempo do passado e futuro desse fenômeno, sua duplicidade, sua pluralidade temporal.

Porque todo acontecimento é do tipo da peste, da guerra, do ferimento e da morte? Bastaria apenas dizer que há mais acontecimentos infelizes

⁶¹ Em contrapartida, no início da narrativa Rieux nos relata, quanto às relações entre medo, hábito e acontecimento, que após a morte do porteiro, o velho Michel, “pode-se dizer, marcou o fim desse período cheio de sinais desconcertantes e o início de um outro, relativamente mais difícil, em que a surpresa dos primeiros tempos se transformou, pouco a pouco, em pânico. Os nossos concidadãos – a partir de então eles se davam conta disso – nunca tinham pensado que nossa pequena cidade pudesse ser um lugar particularmente designado para que os ratos morressem ao sol e os porteiros perecessem de doenças estranhas. Desse ponto de vista, era evidente que estavam errados e que suas ideias precisavam ser revistas. Se tudo tivesse ficado por aí, os hábitos, sem dúvida, teriam vencido. Mas outros concidadãos nossos, nem sempre porteiros ou pobres, tiveram de seguir o caminho que Michel fora o primeiro a tomar. Foi a partir desse momento que começou o medo e com ele, a reflexão. Entretanto, antes de entrar nos detalhes desses novos acontecimentos...” (CAMUS, 2017, p. 27). Justamente, acerca do mesmo movimento de reflexão sobre o medo e o sentimento de deslocamento provocado por um acontecimento, Camus registra em seus *Cadernos (1935-37)*: “um medo indefinido nos toma, e um desejo instintivo de voltar ao abrigo dos velhos hábitos” (CAMUS, 2014, p.17). De um outro ponto de vista, não foi à toa que Camus escreveu em editorial do *Combat* em novembro de 1948: “O século XVII foi o século das matemáticas; o século XVIII o das ciências físicas, e o século XIX o da Biologia. O nosso século XX é o século do medo”. (s/d, 163).

⁶² Frase consagrada na letra da canção revolucionária de Geraldo Vandré intitulada: *Pra não dizer que não falei das flores* (1968).

que felizes? Não, pois que se trata da estrutura dupla de todo acontecimento. Em todo acontecimento existe realmente o momento presente da efetuação, aquele em que o acontecimento se encarna em um estado de coisas, um indivíduo, uma pessoa, aquele que designamos dizendo: eis aí, o momento chegou; e o futuro e o passado do acontecimento não se julgam senão em função deste presente definitivo, do ponto de vista daquele que o encarna. Mas há, de outro lado, o futuro e o passado do acontecimento tomado em si mesmo, que esquiva todo presente, porque ele é livre das limitações de um estado de coisas, sendo impessoal e pré-individual, neutro, nem geral, nem particular, eventum tantum...; ou melhor, que não há outro presente além daquele do instante móvel que o representa, sempre desdobrado em passado-futuro... (DELEUZE, 2017, p. 154).

No último capítulo, enfim, quando a doença começava a partir como havia chegado⁶³

⁶³ Aliás, nesse sentido de via de mão única tal e qual aparição, manifestação e desaparecimento do acontecimento que rege a atmosfera de toda a realidade do enredo acerca da ausência de causalidade da peste, constitui-se todo imbróglio de contendas interpretativas, de queixas e discordâncias entre o olhar mediterrâneo, místico-pagão de Camus (para lembrar a análise de Duarte Mathias) e a perspectiva literária de um certo naturalismo, lembrando o rigor limitante da classificação primária de gêneros romanescos, que ampara o ponto de vista estritamente histórico de Sartre e Barthes. Uma vez que eles reivindicavam uma causa dos acontecimentos retratados no romance pelo crivo da história e dos nomes. Esqueciam-se, muito provavelmente em função do contexto político e ideológico da época, o quanto o autor de *A Peste* vislumbrava, para mais de uma alusão aos acontecimentos históricos - pois é inegável o engajamento dele na história, bem como a liberdade artística de tratar alegoricamente a história ao seu modo - o quanto o franco-argelino daria, em seu livro, em relação aos acontecimentos equivalentes, uma expressão, para além da questão física-social e psicológica o que havia de conotação metafísica no contexto da narrativa enquanto metáfora do mal com relação à vida mesma. Não é em vão que no último diálogo do encadeamento de acontecimentos descritos pelo médico, o velho asmático lhe diz: “mas o que quer dizer isso a peste? É a vida, nada mais” (CAMUS, 2017, p. 285). Acreditamos que, nesse ponto, Sartre e Barthes não compreenderam a obra, pelo viés hegeliano que suas impressões continham, e às quais Camus combatia. À propósito, importa ressaltar aqui as observações que Aronson traça sobre as relações entre Camus e Sartre, tendo *A Peste* como centro de discussão: “Ao enraizar a ideia de *engagement* nos anos de ocupação, Sartre agora parecia incorporar Camus. E com razão. Esse jovem já era o que Sartre estava tentando se tornar: o escritor engajado, mas não sonhador ou ideológico, de uma só vez “poeta da liberdade” e ativista político. Vinte e cinco anos depois, Sartre comentaria *A Peste* numa entrevista para sua biografia autorizada: “Quando penso em Camus afirmando, *anos depois*, que a invasão alemã foi como uma epidemia de peste – que chega sem razão, e acaba sem razão – *quel con*, que babaca! Nesta reavaliação do romance de Camus, bem depois da ruptura, Sartre esqueceu o ponto principal de *A Peste*, que havia captado em 1945. O livro não era de modo algum uma reflexão sobre a causa da pestilência, seja humana ou natural, mas, em vez disso, a história do espírito coletivo de combate a ela. Foi por isso que Camus começou a ser cogitado para o prêmio Nobel a partir do momento em que o livro apareceu. A ênfase de Sartre ao citar Camus como um escritor engajado indicava que tal “engajamento” era menos uma ideia original de Sartre do que um modo de agir que ele via ter sido alcançado por Camus. Ele próprio estava apenas chegando lá. Após mudar de ideia sobre o autor, Sartre refez sua lembrança do livro de Camus. Na entrevista de 1970, ele voltou quase obsessivamente às deficiências do engajamento de Camus, ao mesmo tempo em que ignorou o modo como o havia tomado como modelo 25 anos antes. Embora admitisse ter mudado durante os anos do pós-guerra, ele negligenciou o fato de que Camus foi uma de suas influências. Seu imenso respeito anterior por Camus não combina com o julgamento retrospectivo de uma ruptura inevitável. O amálgama que a princípio fazia das duas perspectivas é incompatível com sua conclusão tardia de que tinham pouco em comum” (ARONSON, 2007, p. 97).

a estratégia que se lhe opunha não tinha mudado, ineficaz ontem e, hoje, aparentemente feliz. Tinha-se apenas a impressão de que a doença se esgotara por si própria, ou talvez de que se retirava depois de ter alcançado todos os seus objetivos. De qualquer maneira, o seu papel acabara (CAMUS, 2017, p. 251).

Esse papel, de um acontecimento desaparecido, se consumindo enquanto se esvaziava o poder dos seus excessos, seu despropósito, devolvia por seu turno os indivíduos, habitantes de Orã, aos seus hábitos, aos seus costumes cotidianos. Consequentemente, o livro se encerra em direção ao retorno completo do estilo individual, com a imagem emblemática e consumada de Rieux, dominando com sua visão toda a cidade, refletindo acerca de tudo o que havia acontecido até então. Solitário, do alto do terraço da casa do seu primeiro paciente, o velho asmático - de uma maneira simbólica tendo sido o primeiro e último paciente a ser atendido por ele, como uma representação do início e do desfecho de um ciclo cujo espectro tinha na epidemia sua força motriz. Nessa noite da cidade em festa pela libertação do flagelo

ao ouvir os gritos de alegria que vinham da cidade, Rieux lembrava-se de que essa alegria estava sempre ameaçada. Porque ele sabia o que essa multidão eufórica ignorava e se pode ler nos livros: o bacilo da peste não morre nem desaparece nunca, pode ficar dezenas de anos adormecido nos móveis e na roupa, espera pacientemente nos quartos, nos porões, nos baús, nos lenços e na papelada. E sabia, também, que viria talvez o dia em que, para desgraça e ensinamento dos homens, a peste acordaria os seus ratos e os mandaria morrer numa cidade feliz (CAMUS, 2017, p. 287).

É importante ressaltar que o propósito da palavra estilo⁶⁴, adotado por Camus para sua composição, se desvenda pela somatória de atributos formais, de um embate com a linguagem perseguida para dar o tom da obra, e mantê-lo coerentemente; com a força necessária e constante para se obter o resultado, mágico para o leitor, da plausibilidade da narrativa, para a realização da sua verossimilhança, para o equilíbrio consonante onde, ainda que se tratem de elementos imaginosos, espantosos ou metafísicos, sejam determinantes no texto ficcional pela pujança do nexos, da coerência apreendida do irreal

⁶⁴ Para Massaud Moisés, considerando o leque de variações conceituais e a ideia de flutuação desse verbete, o termo estilo tem origem no latim, vem de “stilus, ponteiro de ferro usado na Antiguidade greco-latina para escrever em tabuinhas enceradas; “maneira ou arte de escrever”. Dotado, aparentemente, dum sentido claro e simples, o vocábulo “estilo” ostenta, como poucos no âmbito literário, numerosas e ambíguas conotações” (MOISÉS, 2013, p. 169). E cita, entre outros teóricos do estudo da linguagem, Pierre Guiraud, que nos diz que o estilo “é uma noção flutuante, que sempre ultrapassa os limites em que se pretende fechá-la, um desses termos caleidoscópicos, que se transformam no próprio instante em que nos esforçamos por fixá-los [...] o estilo é o aspecto do enunciado que resulta da escolha de meios de expressão determinada pela natureza e pelas intenções do indivíduo que fala ou escreve” (GUIRAUD *apud* MOISÉS, 2013, p. 169).

tornado factual por uma veracidade constatada na leitura da narrativa. De acordo com Costa Pinto, citando Camus,

o romance “exige, de fato, o estilo mais difícil, àquele que se submete” – que se submete à arte de fazer “a arte penetrar a vida, conferindo ao homem em luta contra o seu destino as forças da linguagem”. Existe, portanto, uma reciprocidade ininterrupta entre os sentidos que o romance cria – a partir da forma – e o fundo de determinação do próprio romance – uma ideia que formaliza e unifica o real e que por isso deverá ser expressa por um estilo singular e objetivo (PINTO, 1998, p. 123).

Com efeito, o estilo, segundo Fowler, “reside na manipulação das variáveis na estrutura de uma língua ou na seleção dos recursos opcionais ou ‘latentes’” (FOWLER *apud* MOISÉS, 1970, p. 15). Esses recursos possuem, no romance⁶⁵ de Camus, a força de transmitir um efeito de linguagem textual, isolando inicialmente um estilo do outro, fazendo em seguida o enlace dos dois, para na terceira parte do livro predominar apenas o coletivo, e decrescendo, os faz convergir novamente na penúltima parte para, por fim, reinar, como no começo, somente o estilo individual. Essa “invisibilidade” do efeito citado anteriormente se relaciona de forma direta com uma outra camada, uma outra variável de perspectiva figurada pelos comportamentos, pelas condutas, pelas reações das principais personagens; por extensão, referindo-se também, a um bloco distante, uma massa oculta, porém sempre presente em todo o relato: os habitantes anônimos da cidade de Orã.

À vista disso, torna-se manifesto o empenho do autor em mesclar dois meios de artifício linguístico-literários: a linguagem e o estilo. Duas palavras que vulgarmente se confundem no que possuem de significado comum, enquanto modos de expressão das ideias, dos pensamentos por meio da palavra. Todavia muito singulariza, no caso da escrita literária, o que um autor busca marcar como sua diferença. Nesse sentido, de acordo com Câmara Jr., “o estilo é a definição de uma personalidade em termos linguísticos” (JUNIOR *apud* MOISÉS, 1953, p. 23). Ou seja, um tipo de fidelidade de cada escritor à sua própria forma de narrar e compor um texto narrativo.

⁶⁵ Ainda segundo Costa Pinto, para Camus “o romance ideal não é a expressão de um imaginário pessoal, um aprendizado da pluralidade do mundo pela experimentação desordenada (que ele identifica, por exemplo, ao Wilhelm Meister de Goethe) – pois aquilo que, em literatura, estabelece uma comunicação entre o artista e o leitor é o pensamento pela forma. Esta, por sua vez, não significa a apropriação ou criação do real pela voracidade de um estilo que, a partir da materialização das paixões, passa a ditar um ritmo romanesco identificado às regras internas de sua expressão – caso, para Camus, dos romances russos e de James Joyce” (PINTO, 1998, p. 122).

Se quanto ao estilo, desse ponto de vista da composição, Camus buscou torná-lo invisível ao leitor, a linguagem do romance é clara, precisa, movida pela transparência de informar como todo relato, cuja finalidade é, via de regra, a de descrever acontecimentos. Entretanto, os dois recursos se confundem em *A Peste* de maneira proposital, trazendo para o leitor a impressão de que o estilo é uma linguagem, e a linguagem um estilo. Dessa forma, neste romance de Camus, o estilo se torna a própria linguagem literária.

2.2. Camadas de linguagem

“- Não – insistiu Rambert, com amargura -, o senhor não pode compreender. O senhor fala a *linguagem* da razão, o senhor fica na abstração. O médico ergueu os olhos para a estátua da República e esclareceu que não sabia se falava a *linguagem* da razão, mas que falava a *linguagem* da evidência, o que não era obrigatoriamente a mesma coisa. O jornalista ajeitou a gravata”

(CAMUS, 2017, p. 85)

A Propósito, a palavra *linguagem* surge desde o início da narrativa e se estende, de maneira intermitente, ao longo de todo o relato, apontando para o fato de que nada acontece fora dela, tornada ela um instrumento de esforço e contribuição, como uma investida para que se possa abarcar os acontecimentos, ao que estes, por sua vez, resistem em sua dinâmica intransigente de serem apreendidos, nomeados ou aprisionados. É o que se mostra, por exemplo, nessa passagem do início do enredo, num diálogo entre Rieux e Joseph Grand, quando ainda havia hesitação acerca da menção à palavra *peste*:

- Vamos – disse Rieux -, talvez seja preciso decidirmo-nos a chamar esta doença pelo seu verdadeiro nome. Até agora, estamos tateando. Mas venha comigo, preciso ir ao laboratório.

- Sim, sim – disse Grand, ao descer as escadas atrás do médico. – É preciso chamar as coisas pelo nome verdadeiro. Mas que nome é esse?

- Não posso lhe dizer e, além disso, de nada lhe serviria.

- Está vendo? – disse o funcionário municipal, com um sorriso. – Não é fácil (CAMUS, 2017, p. 44)

Para além dessa troça sutil de Grand no final da conversa – uma vez que a obra de Camus está repleta de episódios de contido humor⁶⁶ e fina ironia⁶⁷ - neste caso, já desponta o “livro”, como veremos mais adiante, em que Grand peleja com a linguagem⁶⁸ para achar a palavra certa, ilustrando, na narrativa, o quanto os nomes em situações adversas ou insólitas, próprias dos acontecimentos, acabam por não possuir muita serventia. Assim, se existe uma resistência dos acontecimentos em serem albergados pela língua ou dar-se ao mesmo pelos nomes, de outra feita, o tema da resistência está inscrito também na luta desses combatentes diante do flagelo, sendo essa uma das marcas mais nítidas do romance de Camus.

A expressão ou representação do termo linguagem se encontra no modo do narrador falar sobre o próprio texto que escreve, nos diálogos, nas descrições dos sentimentos e na exposição da atmosfera de uma cidade empestada. Trata-se, segundo Massaud Moisés, ao retomar a conceituação dos positivistas lógicos da Escola de Viena - cuja figura central foi Rudolf Carnap - de uma anunciação:

a surpreendente descoberta de uma semiótica da expressão e uma semiótica do conteúdo, que o conduziu à metalinguagem (deveríamos dizer metassemiótica), pela qual se entende uma semiótica que trata de

⁶⁶ Muito pouco conhecida como *Revolta em Astúrias* - sua primeira peça de teatro, de 1936, escrita em homenagem à Espanha em guerra civil – uma outra peça sua, tão desconhecida quanto a primeira, intitulada *O improviso dos filósofos*, escrita entre 1946 e 1947, publicada postumamente, nunca foi encenada; embora Camus tenha cogitado nos anos 50 apresentá-la nos palcos como *commedia dell'arte*. Nesta peça, o autor recorre ao recurso humorístico para fazer uma sátira à moda existencialista daqueles anos. “Camus lança no papel um divertimento, que ele guarda na gaveta, “L’Impromptu des philosophes” [O improviso dos filósofos], trinta e seis páginas manuscritas, quarenta datilografadas, movimento de humor assinado com um pseudônimo, Antoine Bailly. Dentro do gosto molieresco, ele ataca os pseudo-existencialistas dos porões de Saint-Germain, visa ao espírito pesado carregado por um certo sartrismo. Um tom rápido sustenta esse pastiche, com fórmulas bem do século XVII” (TODD, 1998, p.439). Ainda que não seja o tema dessa pesquisa, a marca sutil do humor, presente em alguns episódios de *A Peste*, merece aqui o registro de um aspecto recorrente em quase toda obra de Camus.

⁶⁷ Sobre esse dado ver, por exemplo, o artigo *O absurdo e o irônico em O estrangeiro*, de Albert Camus. Disponível em: seer.uenp.edu.br/index.php/claraboia/article/view/966/pdf

⁶⁸ Assim, Rieux “compreendeu apenas que a obra em questão tinha já muitas páginas, mas que o esforço a que o seu autor se submetia para levá-la à perfeição lhe era muito doloroso. Noites, semanas inteiras lutando com uma palavra... às vezes com uma simples conjunção. Nesse ponto, Grand deteve-se e agarrou o médico por um botão do casaco. As palavras saíam trêpegas de sua boca mal guarnecida.

- Compreenda bem, doutor. A rigor, é fácil escolher, entre *mas* e *e*. Já é mais difícil optar entre *e* e *depois*. A dificuldade aumenta com *depois* e *em seguida*. Porém o que há, sem dúvida, de mais difícil é saber se deve-se ou não usar o *e*” (CAMUS, 2017, p. 100). É provável que Camus colocasse Grand e seu “livro” enquanto anedota na narrativa como um tipo de alter ego da própria situação em que o autor de *A Peste* se encontrava, desde 1938, quando iniciou suas primeiras anotações sobre o seu romance. No segmento do seu dossiê *La longue genèse de La Peste*, Mériam Korichi nos conta a angústia de Camus com o desenvolvimento do seu livro transportando testemunhos do próprio autor, como nessa passagem: “Peste. De toute ma vie, jamais un tel sentiment d’échec. Je ne suis même pas sûr d’arriver jusqu’au bout. À certaines heures pourtant...” (KORICHI, 2008, p. 353).

uma semiótica; uma semiótica cujo conteúdo é uma semiótica (MOISÉS, 2013, p. 299).

Com efeito, em relação a esse aspecto e trato com a linguagem presentes no livro de Camus, observa-se o uso de procedimentos metalinguísticos⁶⁹, na medida em que a linguagem do romance é reforçada de maneira recíproca pela figuração, o realce da expressividade da linguagem enquanto vocábulo portador do seu próprio significado isolado e, no entanto, paradoxalmente expandido, aberto para outros sentidos, pelas correlações com outras palavras em cada contexto onde surge aplicado, como um recurso eloquente no interior da própria linguagem literária da obra.

De mais a mais, acha-se, por exemplo, “talvez seja tempo de abandonar os comentários e as precauções de *linguagem* para passar ao assunto em si. O relato dos primeiros dias exige certa minúcia” (CAMUS, 2017, p. 12), quando Rieux deixa de lado suas primeiras páginas sobre hábitos, costumes e apresentação da cidade indiferente, modorrenta e apática, e parte para todo o informe.

De outro modo, quando o relator encontra o jornalista Raymond Rambert, “baixo, ombros largos, ar decidido, olhos claros e inteligentes” (CAMUS, 2017, p. 17), dividido pela separação - como Rieux, como Castel e Grand, Rambert⁷⁰ deixara sua mulher fora da cidade já fechada. Ele havia chegado em Orã procurando fazer uma reportagem⁷¹, para

⁶⁹ Ainda acerca do conceito de metalinguagem, retomado por Moisés da obra *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*, de Carnap, ele nos traz: “No livro de 1943, adotando o método dedutivo, partia ele da premissa segundo a qual o signo pressupõe uma *expressão* e um *conteúdo*, mas de modo que sejam solidários, se impliquem mutuamente por um elo de necessidade: “uma expressão somente é expressão em virtude de ser expressão de um conteúdo, e um conteúdo somente é conteúdo em virtude de ser conteúdo de uma expressão. [...] não pode haver conteúdo sem expressão, ou conteúdo carente de expressão, e tampouco pode haver expressão sem conteúdo, ou expressão carente de conteúdo”” (MOISÉS, 2013, p. 298).

⁷⁰ “Durante esse tempo, ao longo das ruas íngremes, entre os muros azuis, ocre ou roxos das casas mouriscas, Rambert falava, muito agitado. Deixara a mulher em Paris. Para dizer a verdade, não era sua mulher, mas era a mesma coisa. Telegrafara-lhe logo que a cidade foi fechada. Pensara, primeiro, que se tratava de um acontecimento provisório...” (CAMUS, 2017, p. 83). Aqui, mais uma amostra do termo acontecimento adjetivado, pois ao tempo em que se tenta abrigá-lo pelo nome, neste caso, exemplo clássico, ele se apresenta ainda mais redundante no que diz respeito ao significado desse adjetivo, por não possuir caráter permanente.

⁷¹ Nessa passagem constam-se traços do jovem Camus “jornalista do *Alger Républicain*, onde permanece de 1937 a 1939, tendo abandonado a carreira universitária que o converteria em um professor de filosofia como seu mestre Grenier. Aí publica seu *Inquérito em Cabília*, sobre as paupérrimas condições de vida nos vales e lhanuras do interior onde habitam os berberes” (GONZÁLEZ, 1983, p. 32). Sobre o mesmo episódio versa Aronson: “Entre 5 e 15 de junho de 1939, ele escreveu uma série de reportagens sobre a fome e a pobreza na região costeira e montanhosa de Kabylia. Estes estiveram entre os primeiros artigos detalhados já escritos por um argelino europeu descrevendo as condições miseráveis de vida da população nativa” (ARONSON, 2007, p. 50). Nesta época, a lei Blum-Violette tentava melhorias dos direitos civis dos mulçumanos. Camus apoiou a medida, ainda que a considerasse muito acanhada tendo em vista a gravidade do problema. De acordo com González, essa lei, de 1937, “é frustrada pelos colonos mais recalcitrantes, assim como, de outro lado, por um grupo de ulemás, teólogos islamitas que a consideram “assimilacionista”.

um grande jornal de Paris, sobre as condições de vida dos árabes; buscava informações sobre a situação sanitária deles. Rieux o atende em seu consultório interpelando se o repórter transmitiria a verdade da situação, se faria a condenação total na matéria. Diz Rieux que só admitiria os testemunhos sem reservas, ao que Rambert comenta:

- É a *linguagem* de Saint-Just – disse o jornalista sorrindo.

Sem elevar a voz, Rieux disse que não sabia nada sobre isso, mas que era a *linguagem* de um homem cansado do mundo em que vivia, que amava, contudo, os seus semelhantes e estava decidido a recusar, de sua parte, a injustiça das concessões (CAMUS, 2017, p. 17).

Em seguida, se despedem, o médico lhe informando “de que haveria uma interessante reportagem a fazer sobre a quantidade de ratos mortos que se encontravam na cidade nesse momento” (CAMUS, 2017, p. 17). Ao que Rambert exclama: “Isso de fato me interessa” (CAMUS, 2017, p. 8). O jornalista tentará fugir da cidade fechada mais de uma vez, mas quando soube que a esposa do médico estava no exterior em tratamento, por fim, tocado pelo sentimento de que não havia heroísmo em Rieux, apenas infortúnio e renúncia, resgata sua origem de ativista na guerra civil espanhola e desiste da fuga, confessando:

- Sim – disse Rambert -, mas pode haver vergonha em ser feliz sozinho.

Tarrou, que nada dissera até então, observou, sem voltar a cabeça, que, se Rambert queria compartilhar a desgraça dos homens, jamais teria tempo para ser feliz. Era preciso escolher.

- Não é isso – disse Rambert. -Sempre achei que era estranho a esta cidade e que nada tinha a ver com vocês. Mas agora que vi o que vi, sei que sou daqui, quer queira quer não. A história diz respeito a todos nós (CAMUS, 2017, p. 195).

Ele passa, Rambert, desse modo, ao engajamento nas comissões sanitárias espontâneas de combate à peste, cuidando de uma casa de quarentena. Quanto a Saint-Just, revolucionário francês do século XVIII, o gracejo do jornalista demonstra, aparentemente, o rigor da revolta contra toda forma de injustiça presente na conduta de Rieux.

No dia 28 de abril, portanto doze dias após o início do relato, o médico se depara pela primeira vez com Grand, “empregado da Câmara, que vinha ao seu encontro. Era um

Eles são, conforme os denominam ironicamente os colonos que seguem o estatuto colonial à risca, os “velhos turbantes”. Temos aqui Camus no início premonitório de seus dilaceramentos. Ainda não suspeita que registros de dor eles irão atingir. Em uma Argélia que está fadada a essa próxima cisão de suas tensões em campos políticos contrapostos, Camus tem seu projeto literário consolidado. É a terra que o contém e vaticina” (GONZÁLEZ, 1983, p. 33).

homem de seus 50 anos, de bigode amarelo, alto e curvado, com ombros estreitos e braços magros” (CAMUS, 2017, p. 22); um vizinho seu chamado Cottard⁷², um homenzinho gordo, definido no relato pela alcunha de capitalista, pois oficialmente era representante de vinhos e licores, e durante a peste enriquece ainda mais com a escassez de produtos na cidade. Tentara se matar e Grand lhe salvara a vida a tempo. Este mostrou a Rieux, no segundo e último andar, uma porta à esquerda onde estava escrito em giz vermelho: “Entre. Eu me enforquei”. Adentraram.

Uma corda estava pendurada por cima de uma cadeira caída; a mesa fora empurrada para um canto. Mas a corda pendia no vazio.

- Desatei-o a tempo – disse Grand, que parecia sempre rebuscar as palavras, embora falasse a *linguagem* mais simples (CAMUS, 2017, p. 23).

Joseph Grand⁷³ era de fato um homem simples. Nascido em Montélimar, durante o dia tinha seu emprego na prefeitura, mas suas noites eram sagradas, dedicadas à busca da palavra exata, lutando contra os adjetivos para atingir a linguagem adequada para livro que estava escrevendo. É o que registra Rieux:

A menor palavra custava-lhe mil esforços. Finalmente, essa dificuldade tinha-se tornado sua maior preocupação. “Ah, doutor”, dizia, “gostaria muito de aprender a me expressar.” Falava disso a Rieux toda vez que o encontrava. Nessa noite, o médico, ao ver o funcionário municipal partir, compreendeu de repente o que Grand tentara dizer: sem dúvida, ele estava escrevendo um livro ou algo semelhante (CAMUS, 2017, p. 48).

Embora nunca tivesse saído das primeiras linhas, sonhava com o dia em que o manuscrito chegaria às mãos de um editor, e este por sua vez dissesse aos seus

⁷² Vê-se nessa personagem uma evidente referência ao colaboracionismo francês no enredo. Ele enlouquece ao final da narrativa com o fim da epidemia. De sua janela, começa a atirar a esmo contra a população, quando finalmente é preso sob os olhares perplexos de Grand e Rieux que presenciaram a cena. Para Cottard, sobre a peste, ele dizia com certa espécie de prazer: “Agora não há razão para que ela pare.” (CAMUS, 2017, p. 80). Lucrava com o flagelo em seu comércio clandestino de bebidas. Para Rieux, reportando a percepção de Tarrou, “o Dia de Finados, nesse ano, foi de certo modo escamoteado. Segundo Cottard, em quem Tarrou reconhecia uma *linguagem* cada vez mais irônica, todos os dias eram o dia dos mortos.” (CAMUS, 2017, p. 220). Mais uma vez aqui o termo linguagem se encontra como expressão de recurso textual dentro do próprio texto narrativo. Noutro exemplo, por fim com a peste logrando ainda mais, Rieux anota: “por seu lado, Cottard prosperava e as suas pequenas especulações enriqueciam-no” (CAMUS, 2017, p. 242).

⁷³ Para um perfil mais amplo dessa personagem, ver o artigo: *Narrando-resistindo: Joseph Grand, personagem de A Peste, romance de Albert Camus*. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/107318> Ressalta Rieux a respeito de Grand que “em certo sentido, pode-se dizer que sua vida era exemplar. Era um desses homens, raros em nossa cidade, como em qualquer outro lugar, que têm sempre a coragem de assumir seus bons sentimentos. O pouco que confienciava dava provas de uma bondade e uma dedicação que não se ousam confessar nos nossos dias” (CAMUS, 2017, p. 48).

colaboradores: Meus senhores, tirem o chapéu! O que fazia desse seu dito uma glosa recorrente, verdadeiro tique linguístico acerca do que seria, fosse completo, todo seu projeto iniciado com seu primeiro parágrafo⁷⁴: “Numa bela manhã do mês de maio, uma elegante amazona percorria, numa soberba égua alazã, as aleias floridas do Bois de Boulogne” (CAMUS, 2017, p.101), inúmeras vezes reparado, várias vezes reaparecido e remendado ao longo do romance, ele possui o efeito de uma camada narrativa - caso correlato dos cadernos de Tarrou – de justaposição, da abertura para o relato dentro do relato, na medida em que por esse trejeito ficcional, no sentido da intermitência em que aparece, Camus adentre como um aquarelista da linguagem, pois é através das observações de Rieux, investigando essa personagem tão singela, carismática pela generosidade e força de resistência que temos a percepção determinada de Joseph Grand. De acordo com David Pereira, em *Narrando-resistindo: Joseph Grand, personagem de A peste, romance de Albert Camus*,

temos então um caso de uma narrativa dentro da narrativa, uma imbricada na outra. É feito um parêntese de algumas linhas e aí tomamos contato com um parágrafo – que seria o primeiro, a abertura do livro – que Grand tenta, através de consecutivas reescrituras, elaborar melhor. Esse mesmo parágrafo retorna algumas outras vezes, sempre levemente modificado, mostrando que seu autor, Grand, está a trabalhar empenhadamente na melhoria de seus recursos literários (Camus, 1950, p. 43, 61, 254 e 279). Abrindo essas espécies de “janelas” na narrativa principal, Camus opera desajustes em vários níveis: o parágrafo de Grand surge como algo de um lirismo quase inimaginável em meio à devastação provocada pela doença. Podemos constatar um desnivelamento estilístico, temporal, psicológico, estrutural. O que desponta é, na verdade, o próprio romance como uma espécie de “laboratório da narrativa”, exploração e adaptação de diferentes realidades e visões de mundo (PEREIRA, 1996, p. 177).

Esse aspecto de contraposição, do trecho rebuscadamente lírico escrito por Grand, e, por outro lado, a atmosfera encarcerada, angustiante da cidade, encontra-se, por exemplo, no momento em que Grand lê pela primeira vez o seu parágrafo para Rieux.

⁷⁴ Sobre a elaboração desse acontecimento tão recorrente no enredo de *A Peste*, Todd nos conta que em fins de 1942, Camus já engajado no movimento de Resistência e escrevendo seu romance, se encontrava em tratamento para a tuberculose em “Haute-Loire. “Para me distrair”, ele escreve, “imaginei a história de uma vítima do Terror que não consegue ir além da primeira frase de seu livro porque acha que ela não corresponde à realidade.” Manda essa frase a Paulhan, para sua documentação: “Numa bela manhã do mês de maio, uma elegante amazona, montada numa magnífica égua alazã, percorria as alamedas floridas do Bois de Boulogne”: nasceu um personagem, Grand, escritor impotente de *A peste*” (TODD, 1998, p. 336). Aliás, a cidade de Montélimar, onde nasceu Joseph Grand, fica nas cercanias da região de Haute-Loire. Camus extrai muitos nomes fictícios presentes em seu romance, por corruptelas deliberadas, desse espaço geográfico do centro-sul da França.

Quando ele termina a leitura, o médico segue com o relato: “O silêncio⁷⁵ voltou e com ele o rumor indistinto da cidade que sofria” (CAMUS, 2017, p. 101).

No que se refere às visões de mundo, além de Grand, um outro personagem tem um apreço enorme pela linguagem escrita, uma capacidade diferente de observação do seu entorno, um tipo de arrebatamento do olhar ao se admirar com as coisas como só os filósofos e as crianças o fazem; porém, de um modo a um só tempo despojado e analítico. Trata-se de Jean Tarrou⁷⁶ – “sempre sorridente, parecia ser amigo de todos os prazeres sem ser escravo deles” (CAMUS, 2017, p. 28). Seus cadernos, encontrados por Rieux e incorporados à narrativa, surgem como uma outra espécie de camada de linguagem ficcional. Através deles, temos um outro raio de visão sobre a cidade sitiada, sobre as consequências gradativas da epidemia, um relato distinto dentro do relato principal.

Seus apontamentos, de certa forma, constituem também uma espécie de crônica desse período difícil. Mas trata-se de uma crônica muito especial que parece obedecer a uma ideia preconcebida de

⁷⁵ O caráter acontecimental do silêncio em *A Peste* possui a estampa de uma personagem, figura contumaz impressa no papel, reincidente como um espectro em comunhão com o flagelo na cidade, surge de modo crescente ao longo da narrativa, e evoluindo em presença junto com a epidemia ele também é manifestado em duas personagens coadjuvantes: a mãe de Rieux e a velha espanhola (ver página 190) que cuida de Rambert em sua tentativa de fuga nas fronteiras de Orã. São inspiradas na própria mãe do autor “Catherine Sintès, mãe de Camus, tinha dificuldades de comunicação oral com o filho por ser semissurda e semimuda. O amor entre ambos era transmitido pelo silêncio, o mesmo que o escritor teve que estabelecer com o pai Lucien Camus, que morreria na Primeira Guerra. Dentro dessa impossibilidade de manifestar afeto verbalmente aos entes mais próximos, o silêncio encontra uma de suas origens na primeira forma de um amor que não foi corrompido pela linguagem verbal. Hiroshi Mino, em *O Silêncio na obra de Albert Camus*, defende que a composição das obras consiste em uma tentativa de reconstrução formal desse silêncio, uma forma de se calar pelas palavras: “Durante toda sua vida, Camus que nunca cessou de se debater com as palavras, teria sonhado com o silêncio no próprio exercício da escritura” (GESKE, 2014, p. 82). O tema da mãe aparece na obra de Camus desde os seus primeiros cadernos, de 1935, “o estranho sentimento que o filho tem por sua mãe constitui toda a sua sensibilidade. As manifestações dessa sensibilidade nos mais diversos campos se explicam suficientemente pela lembrança latente, material, de sua infância (uma cola que gruda na alma).” (CAMUS, 2014, p. 09). O mesmo argumento retorna em seu primeiro livro *O avesso e o direito*, através do ensaio “*Entre o sim e o não*”, e nos livros *O estrangeiro*, *O mal-entendido* e também no inacabado *O primeiro homem*. Aliás, o sobrenome ‘Sintès’ é o mesmo de Raymond, amigo de Meursault. Em *A Peste*, quando a mãe de Rieux toma conhecimento do aparecimento dos ratos, diz, sem se admirar: “- São coisas que acontecem. – Era uma senhora de cabelos grisalhos, olhos negros e meigos. – Estou satisfeita por voltar a vê-lo, Bernard. Os ratos nada podem contra isso. Ele concordava. Era verdade que com ela tudo lhe parecia sempre fácil.” (CAMUS, 2017, p. 19). Mapeamos o vocábulo ‘silêncio’ no romance; ele aparece nas seguintes páginas: 50, 73, 75, 76, 81, 88, 101, 108, 116, 117, 131, 134, 138, 145, 187, 190, 195, 198, 208, 228, 229, 239, 251, 253, 254, 255, 256, 264, 265, 266, 268, 269, 270, 274.

⁷⁶ Tarrou se coloca ao lado dos que padecem da peste participando como voluntário das comissões sanitárias. Sua devoção à luta, seu humanismo incondicional, acaba por fazê-lo sucumbir ao flagelo. Estava interessado em saber em síntese - assim confidenciou a Rieux - como alguém pode se tornar um santo, ao que o médico retruca:

“- Mas você não acredita em Deus...

- Justamente. Poder ser um santo sem Deus é o único problema concreto que tenho hoje.” (CAMUS, 2017, p.237).

insignificância. À primeira vista, poderíamos achar que Tarrou se empenhara em ver as coisas e os seres por um binóculo invertido. Na confusão geral, ele se empenhara, em suma, em ser um historiador do que não tem história. Pode-se, sem dúvida, deplorar esse preconceito e suspeitar certa dureza de coração. Nem por isso é menos verdade que os seus cadernos podem fornecer, para uma crônica desse período, uma grande quantidade de pormenores secundários que tem, contudo, importância; a sua própria singularidade impedirá que se julgue de modo precipitado esse interessante personagem. As primeiras notas de Tarrou datam de sua chegada a Orã. Mostram desde o princípio uma curiosa satisfação por se encontrar numa cidade em si tão feia (CAMUS, 2017, p. 28).

A escritura de Tarrou parte de observações prosaicas sobre os costumes, sobre a sujeira, a arquitetura e o plano absurdo da cidade, a falta de árvores, ademais o registro de diálogos sem análise alguma, formando um caleidoscópio pelo conjunto disperso, quase caótico, mas acabam por evoluir para uma gama de confissões que arrebatam pelo que possuem de espontâneo e sentido de humanidade. Trata-se, segundo Rieux, de “digressões de *linguagem* e de pensamento” (CAMUS, 2017, p. 30).

No que diz respeito às relações entre linguagem e os sentimentos provocados pelo exílio, os estrangeiros à cidade, por exemplo, do exílio geral eram os mais exilados, “o tempo despertava neles, como em todos, a angústia que lhe é própria, estavam também presos ao espaço e chocavam-se de encontro aos muros que separavam o seu refúgio empestado da pátria perdida” (CAMUS, 2017, p. 73). A linguagem tornara-se, assim, um instrumento de expatriação, e nos extremos da solidão à qual se agarravam, cada qual tornava-se refém da sua própria preocupação:

Se alguém, por acaso, tentava fazer confidências ou dizer alguma coisa do seu sentimento, a resposta que recebia, qualquer que fosse, magoava na maior parte das vezes. Compreendia então que ele e o interlocutor não falavam da mesma coisa. Com efeito, ele exprimia-se do fundo de longos dias de ruminação e de sofrimentos e a imagem que queria transmitir ardera muito tempo no fogo da espera e da paixão. O outro, pelo contrário, imaginava uma emoção convencional, a dor que se vende nos mercados, uma melancolia em série. Amável ou hostil, a resposta caía sempre no vazio, era preciso renunciar a ela. Ou, pelo menos, aqueles para quem o silêncio era insuportável – já que os outros não conseguiam encontrar a verdadeira *linguagem* do coração – resignavam-se a adotar a língua dos mercados e a falar, também eles, da maneira convencional, a da simples narração e do diz que diz, de certo modo, a crônica cotidiana (CAMUS, 2017, p. 75).

Entretanto, no terceiro capítulo, retomando a composição de estilos adotada por Camus, não apenas o estilo coletivo reina, também a linguagem impera se transformando com a sequência dos acontecimentos:

Antes, os separados não eram realmente infelizes, pois havia no seu sofrimento uma luz que acabava de se extinguir. Agora, eram vistos pelas esquinas, nos cafés ou em casa dos amigos, plácidos e distraídos, e com um ar tão entediado que, graças a eles, toda a cidade parecia uma sala de espera. Os que tinham uma profissão executavam-na ao ritmo da própria peste, meticulosamente e sem brilho. Todos eram modestos. Pela primeira vez, os separados não tinham aversão a falar dos ausentes, a usar a *linguagem* de todos, a examinar a sua separação sob o mesmo enfoque que as estatísticas da epidemia. Enquanto, até então, tinham subtraído ferozmente o seu sofrimento à desgraça coletiva, aceitavam agora a confusão. Sem memória e sem esperança, instalavam-se no presente. Na verdade, tudo se tornava presente para eles. A peste, é preciso que se diga, tirara a todos o poder do amor e até da amizade. Porque o amor exige um pouco de futuro e para nós só havia instantes (CAMUS, 2017, p. 170).

De resto, quanto à exposição da atmosfera da cidade empestada, ela segue o ritmo e o tempo do infortúnio, que vem a ser mais ou menos o tempo de cinco atos, cinco partes, cinco capítulos, semelhantes à divisão e ao ponto de vista grego da tragédia⁷⁷ antiga; a comédia não, porque precisa de um tempo de segundos para existir. No caso d'*A Peste*, das estatísticas e da linguagem, ora encontra-se a cidade, ao nível do sentimento dos habitantes, ora sempre pelo crivo do olhar e sentido do que Rieux nos conta dela. Ela oscila acerca de si mesma, ainda que tenha sempre uma linguagem atribuída pelo que se conta dela, e esse nível está, por exemplo, em “toda a *linguagem* de uma cidade que desperta” (CAMUS, 2017, p. 96), ou, nos jornais e no rádio, nos cadernos de Tarrou, de onde o médico também lia, via e ouvia uma cidade cuja manifestação sensorial estava na percepção de seus olhos e na audição dos seus ouvidos. Em todo caso, era para ele um

⁷⁷ Com o estado burocrático nas vestes do mal - à maneira de Kafka para quem os governos tinham sua face opressora - Camus intentou com sua peça *O estado de sítio* (*L'État de siège*) mostrar, através da temática trágica, que o medo tem medo quando não se tem medo dele, um achado de Diego, o protagonista, pelo que sua amante Vitória o ensina que o amor é mais forte que o medo; o mesmo mote encontrado na conduta do dr. Bernard. Embora ao que muito se pensa a peça de Camus não é uma transposição de *A Peste* para os palcos. Segundo Vicente Barreto, “enquanto na obra de ficção os seus personagens levam consigo toda a riqueza e complexidade da natureza humana, no teatro, eles são monolitos psicológicos, atuando para dar ao espectador uma pré-determinada impressão. As peças de Camus podem ser lidas como exemplos da oratória e dialética, mas são deficientes como drama. Com todas as deficiências dramáticas o teatro camusiano consegue ser aquilo que Francis Ambrière chamou de “espelho da vida onde cada homem vem contemplar-se, contemplar sua época, e formar ao mesmo tempo uma imagem universal da espécie”. A intenção de Camus era a de retratar no teatro os dilemas metafísicos de nossa época. A crise espiritual contemporânea deveria encontrar em cada personagem o seu retrato vivo. Para isso escolheu a tragédia como o meio mais próximo de expressão. (...) Na dramaturgia camusiana distinguimos dois estágios. No primeiro os personagens debatem-se no mundo do absurdo, para atingir no segundo momento a consciência da revolta” (BARRETO, 1970, p. 174).

estado de espírito em que se encontravam os separados da nossa cidade, seria preciso evocar de novo as eternas tardes douradas e poeirentas que caíam sobre o espaço urbano sem árvores, enquanto homens e mulheres se espalhavam por todas as ruas. Porque, estranhamente, o que chegava então dos terraços ainda ensolarados, na ausência dos ruídos de veículos e de máquinas que normalmente constituem toda a *linguagem* das cidades, era apenas um rumor de passos e de vozes surdas, o doloroso deslizar de milhares de solas, ritmado pelo silvo do flagelo no céu pesado, um interminável e sufocante arrastar que enchia pouco a pouco toda a cidade e que, tarde após tarde, dava a sua voz mais fiel e mais melancólica à obstinação cega que, nos nossos corações, substituíra então o amor (CAMUS, 2017, p. 173).

Por fim, a linguagem retorna ao que se presta de mais humano, centrada na comunhão de sentimentos em comum. É o que desponta ao fim da seguinte passagem:

o sol perseguia os nossos concidadãos em todas as esquinas e, se eles paravam, atacava-os então. Como esses calores coincidiram com uma subida vertiginosa do número de vítimas que se calculou em cerca de setecentas por semana, apoderou-se da cidade uma espécie de abatimento. Nos subúrbios, nas ruas planas e nas casas com terraços a animação decresceu e, nesse bairro onde toda a gente vivia sempre nas soleiras, todas as portas estavam fechadas e as persianas baixadas, sem que se soubesse se era da peste ou do calor que as pessoas julgavam assim proteger-se. De algumas casas, contudo, saíam gemidos. Antes, quando isso acontecia, viam-se muitas vezes curiosos que paravam na rua, à escuta. Mas, depois desses longos alarmes, parecia que o coração de todos tinha endurecido e que caminhavam ou viviam ao lado dos queixumes como se fossem a *linguagem* natural dos homens (CAMUS, 2017, p. 107).

Ou ainda, nesse outro trecho onde Rieux nos pinta um certo perfil de Grand, ligando-o ao contexto da solidariedade na resistência aos acontecimentos:

Sim, se é verdade que os homens insistem em propor-se exemplos e modelos a que chamam heróis, e se é absolutamente necessário que haja um nesta história, o narrador propõe justamente esse herói insignificante e apagado que só tinha um pouco de bondade no coração e um ideal aparentemente ridículo. Isto dará à verdade o que lhe é devido, à adição de dois e dois o seu total de quatro, e ao heroísmo o lugar secundário que lhe cabe, logo depois, e nunca antes, da exigência generosa da felicidade. Isto dará também a esta crônica o seu caráter, que deve ser o de uma relação feita com bons sentimentos, isto é, sentimentos que nem são ostensivamente maus nem exaltadores, à maneira vulgar de um espetáculo. Era essa pelo menos a opinião do Dr. Rieux quando lia nos jornais ou ouvia no rádio os apelos e incentivos que o mundo exterior fazia chegar à cidade da peste. Ao mesmo tempo que os socorros enviados por ar e por terra, todas as noites, pelas ondas ou pela imprensa, comentários piedosos ou de admiração se abatiam sobre a cidade agora solitária. E, todas as vezes, o tom de epopeia ou de discurso de distribuição de prêmios impacientava o médico. Naturalmente, ele sabia que essa solicitude não era fingida. Mas ela não se podei exprimir senão na *linguagem* convencional pela qual os

homens tentam exprimir o que os liga à humanidade (CAMUS, 2017, p. 131).

A linguagem possui em *A Peste* aspectos e facetas com as quais Camus, como um pintor que se utiliza de camadas de matizes, estabelece uma mescla de imagens e pensamentos marcadores de um manejo singular com esse vocábulo, tornado operador, no texto, mediante a correlação com outras eventuais palavras na narrativa; tornam-se assim expressões sensoriais ao dar a medida e desmedida dos sentimentos particulares e daqueles do imaginário coletivo. Seus personagens transitam num limbo de incertezas chamado presente, onde os acontecimentos, quase sempre adjetivados, dão vida a começos completamente novos, possibilitando constantemente o questionamento de variados assuntos relacionados à natureza do destino e da condição humana.

2.3. Crônica de sentido social e metafísico

“Tratava-se de uma febre com complicações inguinais e era tudo o que se podia dizer, uma vez que as hipóteses, na ciência como na vida, são sempre perigosas”

(CAMUS, 2017, p. 51)

O tom de crônica da narrativa, heterogênea, situada nos limites discursivos entre o jornalismo e a literatura, texto escrito em terceira pessoa tendo em vista uma maior objetividade do informe, se traduz na passagem encontrada por Camus para o acordo com a narração, na medida em que a crônica⁷⁸ enquanto compilação de eventos, como descrição de fatos, via de regra, assegura uma verossimilhança com o real, ao tempo em que também reflete a vida social, os *moeurs*, o cotidiano. Desse modo é que o narrador⁷⁹

⁷⁸ De acordo com Assis Brasil, “na antiguidade a crônica se confundiu, muitas vezes com a História, por ser um relato de acontecimentos, ora superficial, ora com certa profundidade. Adquirindo, pouco a pouco, um cunho pessoal, quase de depoimento, a crônica acabou por perder a sua impostação histórica, transformando-se num “gênero” mais leve, que teria o seu abrigo adequado no jornal diário. Para muitos a crônica não chega a ser literatura, vinculando-se mais à área jornalística. Modernamente, a crônica nasce nas páginas dos jornais e só posteriormente é enfeixada em livro, procurando o seu autor dar-lhe um *status* mais perene, ou mais nobre. Uma de suas características antigas continua: a do depoimento pessoal, com estilo e pontos de vista individuais. Seu autor, comumente, descreve acontecimentos do presente, da vida política, policial, literária, esportiva, explorando ou o tom do humor, do sarcasmo ou o de crítica social. Mas com enredo ou sem enredo, como fábula ou poema-em-prosa, perdura nesse tipo de narrativa leve um certo descompromisso com a Literatura, no aspecto de criar uma nova realidade, como no conto, por exemplo. Comumente o seu autor está muito próximo do acontecimento” (BRASIL, 1979, p. 53).

⁷⁹ Rieux nos revela o narrador somente ao fim da narrativa, onde consta: “Esta crônica chega ao fim. É tempo de o Dr. Bernard Rieux confessar que é o seu autor. Mas, antes de narrar os últimos acontecimentos, ele gostaria, ao menos, de justificar a sua intervenção e fazer compreender por que quis assumir o tom de testemunha objetiva. Ao longo de toda a duração da peste, sua profissão o colocou em condições de ver a maior parte dos seus concidadãos e de recolher os seus sentimentos. Estava, pois, em boa posição para narrar o que tinha visto e ouvido. De uma maneira geral, esforçou-se no sentido de não contar mais coisas do que pôde ver, de não atribuir aos seus companheiros de peste pensamentos que, afinal, eles não eram

se propõe, nas primeiras páginas do livro, ainda que com precauções de linguagem, a propósito uma humildade estilística do cronista, ressaltar

o aspecto banal da cidade e da vida. Os dias passam sem dificuldades, desde que se tenha criado hábitos. Partindo-se do princípio que a nossa cidade favorece justamente os hábitos, pode-se dizer que tudo vai bem. Sob esse aspecto, sem dúvida, a vida não é muito emocionante. Ao menos desconhece-se a desordem. E a nossa população franca, simpática e ativa sempre despertou no viajante uma estima considerável. Esta cidade sem pitoresco, sem vegetação e sem alma acaba parecendo repousante e afinal adormece-se nela (CAMUS, 2017, p. 11).

Inicialmente, antes dos primeiros acontecimentos que irão levar a comunidade ao caso-limite descrito pelo Dr. Rieux, nos deparamos com quatro páginas representativas de uma das amostras mais precisas do exercício narrativo da crônica escritas por Camus. O livro começa com uma sequência introdutória cuja compilação dos costumes da comunidade repousa na exposição de uma cidade ainda resguardada na conservação dos hábitos dos seus cidadãos. Sustentado por observações agudas relativas à paisagem, à atmosfera reinante e ao *modus vivendi* dos habitantes de Orã, o narrador nos mostra o retrato de uma cidade entorpecida pela rotina do dia a dia:

Dir-se-á, sem dúvida, que nada disso é exclusivo da nossa cidade e que, em suma, todos os nossos contemporâneos são assim. Nada mais natural, hoje em dia, do que ver as pessoas trabalharem da manhã à noite e optarem, em seguida, por desperdiçar no jogo, nos cafês e em tagarelices o tempo que lhes resta para viver. Mas há cidades e países em que as pessoas, de vez em quando, suspeitam que exista algo mais. Isso, em geral, não muda a vida delas. Simplesmente houve a suspeita, o que já é alguma coisa. Orã, ao contrário, é uma cidade aparentemente moderna (CAMUS, 2017, p. 10).

Pouco se suspeita quando um hábito se torna tirânico, mas algo sempre irá se passar, irá acontecer, para arrebatá-lo do seu trono. No romance, como na vida, acontece sempre alguma coisa, mesmo num lugar sem pombos, sem árvores nem jardins, “um lugar neutro. Apenas no céu se lê a mudança das estações. A primavera só se anuncia pela qualidade do ar ou pelas cestas de flores que os pequenos vendedores trazem dos subúrbios: é uma primavera que se vende nos mercados” (CAMUS, 2017, p. 09). No verão, o sol a tudo incendeia. O outono traz um dilúvio de lama e somente no inverno chegam os dias bonitos, mas “a própria cidade, vamos admitir, é feia. Com seu aspecto

obrigados a formular e de utilizar apenas os textos que o acaso ou a desgraça lhe tinham posto nas mãos” (CAMUS, 2017, p. 280).

tranquilo, é preciso algum tempo para se perceber o que a torna diferente de tantas outras vilas comerciais em todas as latitudes” (CAMUS, 2017, p. 9). Segundo nosso cronista,

uma forma conveniente de travar conhecimento com uma cidade é procurar saber como se trabalha, como se ama e como se morre. Na nossa pequena cidade, talvez por efeito do clima, tudo se faz ao mesmo tempo, com o mesmo ar frenético e distante. Isto é, as pessoas se entediam e se dedicam a criar hábitos (CAMUS, 2017, p. 10).

Na prática, trabalha-se muito para enriquecer e fazer negócios em Orã. Mas todos apreciam também os prazeres mais simples como o cinema e os banhos de mar, “os desejos dos mais jovens são violentos e breves, enquanto os vícios dos mais velhos não vão além das associações e dos ambientes em que se aposta alto no jogo de cartas” (CAMUS, 2017, p. 10). O amor atende à mesma dormência da cidade, pois “em Orã, como no resto do mundo, por falta de tempo e de reflexão, somos obrigados a amar sem saber” (CAMUS, 2017, p. 10). Havendo contratempo ou não, o amor segue seu curso despropositadamente, e a morte também. Dessa forma, antecipando as manifestações dela que irão grassar nas ruas e bairros de Orã com a evolução da epidemia, Rieux discorre sobre um aspecto típico do lugar, uma originalidade segundo a qual existe dificuldade para se morrer nessa cidade. Ao que pondera em seguida, “dificuldade não é o termo exato: seria mais certo falar em desconforto. Nunca é agradável ficar doente, mas há cidades e países que nos amparam na doença e onde podemos, de certo modo nos entregar” (CAMUS, 2017, p.11). Nada mais natural que seja assim, mas acontece que em Orã, o sol em demasia, como na Argel de Meursault, a gravidade do comércio, o palco da cidade sem muito significado, as tardes rápidas, bem como toda sorte de prazer exigem, segundo o cronista, uma boa saúde.

Dessa maneira, não bastasse um doente ficar muito só, o que dizer daqueles que morrem tomados pela “armadilha por detrás das paredes crepitantes de calor, enquanto, no mesmo minuto, toda uma população, ao telefone ou nos cafés, fala de câmbio, de notas fiscais ou de descontos” (CAMUS, 2017, p. 11). Há um acento irônico nessa passagem, nos gestos individuais de uma coletividade mecanizada pelos hábitos, automatizada pelo trabalho, onde os prazeres da vida se encontram em segundo plano, quase a fazer deles um vazo metódico, rotina irrefletida, ao tempo em que as ameaças da morte estão ainda escondidas pelas paredes de um lugar seco como Orã,

enxertada numa paisagem sem igual, no meio de um planalto nu, rodeada de colinas luminosas, diante de uma baía de desenho perfeito. Pode-se apenas lamentar que tenha sido construída de costas para essa

baía e que, portanto, seja impossível ver o mar. É sempre preciso ir procurá-lo (CAMUS, 2017, p. 11).

Não obstante seu horizonte marítimo, os seus limites geográficos irão se achatar, deslocados, simbolizados pela separação, comprimidos pelos “incidentes que se deram na primavera desse ano e que foram, como compreendemos depois, os primeiros sinais dos graves acontecimentos cuja crônica nos propusemos fazer aqui” (CAMUS, 2017, p. 12). Logo, será uma crônica, cujos acontecimentos irão se configurar para uns de modo natural e em contrapartida, para outros, absolutamente inverossímeis⁸⁰. Portanto, portadores de um teor ambíguo, por despertar dúvidas mesmo em sua naturalidade acontecimental, dado que é próprio também da ordem da natureza revelar sua condição absurda. De acordo com Camus, em *A liberdade absurda*, “para um homem sem antolhos não há espetáculo mais belo que o da inteligência às voltas com a realidade que o supera” (2010, p. 60). Rieux, de maneira austera, registra:

um cronista não pode levar em conta essas contradições. Sua tarefa é apenas dizer “Isso aconteceu”, quando sabe que isso, na verdade, aconteceu; que isso interessou à vida de todo um povo e que, portanto, há milhares de testemunhas que irão avaliar nos seus corações a verdade do que ele conta (CAMUS, 2017, p. 12).

Seu caminho, seu destino, será o de esgotar o campo do possível em seu combate frente ao absurdo da situação-limite que o flagelo impõe. Uma luta cuja consciência e revolta que, segundo Camus em *O mito de Sísifo*, se colocam como renegações, porém contrárias à ideia de renúncia, onde “tudo o que há de irreduzível e apaixonado num coração humano, lhes insufla ânimo e vida” (CAMUS, 2010, p. 61), daí que

o absurdo é sua tensão mais extrema, aquela que ele mantém constantemente com um esforço solitário, pois sabe que com essa consciência e com essa revolta dá testemunho cotidianamente de sua única verdade, que é o desafio (CAMUS, 2010, p. 61).

Há em Rieux “uma reflexão ética sobre a responsabilidade do escritor, tendo em vista que, ao decidir escrever, o escritor sai de sua dimensão particular para a dimensão coletiva” (SAMPAIO, 2017, p. 23). O médico, por força das circunstâncias, se põe em busca do testemunho de sua verdade, aquela dos acontecimentos que “levaram-no por

⁸⁰ Em sua apresentação que fez para a tradução de *A inteligência e o cadafalso*, de Camus, Costa Pinto salienta que a análise feita por Camus de “Melville, por exemplo, é uma espécie de guia para a compreensão de *A Peste*. Pois se o valor de *Moby Dick* está em inscrever a mitologia bíblica na natureza, fazendo o simbólico emanar da realidade (em contraposição a Kafka, que se refugia nas “nuvens fugidias da imaginação”), podemos entrever a poética de *A Peste*, crônica construída sobre o inverossímil e o natural, que transforma a epidemia (alegoria do absurdo coletivo) numa experiência corriqueira e exemplar, num mito cadenciado pela monotonia do cotidiano e pela alternância das estações do ano” (PINTO, 1998, p. 12).

acaso a tomar parte ativa na história e a relatá-la como a viu e como os outros viveram-na e a ela reagiram” (BARRETO, 1970, P. 157). O acaso dos acontecimentos, seu excesso e transbordamento, sua manifestação a despeito do sujeito, os cancelam como surgimentos diante dos quais é preciso procurar nomes, ainda que na esfera de uma nominalidade instável, para que possam ser albergados e melhor combatidos.

Embora pragmático em suas ações, a imagem do médico enquanto personagem, vivendo e relatando os inesperados acontecimentos que são objeto da crônica, é menos a de um perito ou especialista em doenças, conquanto essa figura esteja sempre presente na narrativa. Todavia, por mais, se revela a metáfora de um indivíduo voltado para uma maior compreensão de tudo o quanto o cerca, tomado pela consciência e entendimento, pela percepção do espaço e do tempo, se revoltando contra esse espectro simbolizado pela peste. O que para Camus, em seu ensaio sobre o tema da revolta faz se perguntar: “Que é um homem revoltado? Um homem que diz não. Mas, se ele recusa, não renuncia: é também um homem que diz sim, desde o seu primeiro movimento” (CAMUS, 1997, p.25). Ao que o autor explica em seguida que tipo de ordem de movimento é essa. Ou seja, aquela onde “o movimento de revolta apoia-se ao mesmo tempo na recusa categórica de uma intromissão julgada intolerável e na certeza confusa de um direito efetivo ou, mais exatamente, na impressão do revoltado de que ele “tem o direito de...” (CAMUS, 1997, p. 25), ... de, em outras palavras, se rebelar contra qualquer ordem opressora existente, no que toca ao individual ou ao coletivo onde se insiram acontecimentos que não lhe agrade. Significa, no caso da manifestação do relato, de uma responsabilidade ética e efetiva para com a coletividade, o que fará Rieux agir pelo sentido

que o autoriza a agir como historiador. É claro que um historiador, mesmo que não passe de um amador, tem sempre documentos. O narrador desta história tem, portanto, os seus: em primeiro lugar o seu testemunho; em seguida, o de outros, visto que, pelo seu papel, foi levado a recolher as confidências de todos os personagens desta crônica; e, finalmente, os textos que acabaram caindo em suas mãos. Pretende servir-se deles quando lhe parecer útil e utilizá-los como lhe aprouver. Propõe-se ainda... Mas talvez seja tempo de abandonar os comentários e as precauções de linguagem para passar ao assunto em si. O relato dos primeiros dias exige certa minúcia (CAMUS, 2017, p. 12).

Com essa passagem se encerra o parágrafo final de abertura do livro, cujo narrador procura traduzir, no nível da precisão do olhar, através de uma observação acurada, a extensão das relações dos habitantes de Orã, a dinâmica entorpecida da cidade, sua atmosfera tranquila, sem suspeitas nem pressentimentos, um cenário onde decorrem

hábitos absorvidos em um não-lugar⁸¹, entendido aqui esse espaço pela sua aparente incapacidade de acolher qualquer tipo de acontecimento.

Considerando-se a presença do tema do acontecimento na estética de Camus, pode-se entrar nela pelos tiros de Meursault explicando que foram dados por causa sol, em *O Estrangeiro*. Em *A Queda*, trata-se da fugacidade de uma paisagem marcante sobre uma ponte, onde o que acontece irá gerar os tormentos e confissões do advogado Jean-Baptiste Clamence no Mexico City, um bar de Amsterdã. Em *A Peste* as entradas são diversas, a começar pelas portas da cidade. Sim, Orã tem portas como burgos antigos, mas, naturalmente, antes que se fechem pelo decretado estado de sítio. Encerradas as portas? Então, com antecedência, entremos pelo tropeço do Dr. Bernard Rieux pisando num rato morto no meio do corredor, quebrando seu hábito comum de sair do consultório numa manhã do dia 16 de abril, acontecimento primordial da narrativa.

A desordem inicia-se nesse mesmo dia, quando Rieux interpela o velho Michel e “pôde perceber o que a sua descoberta tinha de insólito. A presença de um rato morto parecera-lhe apenas estranha, enquanto que para o porteiro constituía um escândalo” (CAMUS, 2017, p. 13). Tratam-se de duas variantes de um acontecimento: o insólito e o escândalo, porque tudo fica escandaloso frente ao insólito e o insólito, por sua vez, torna-se seu timbre.

Nessa mesma noite, no fundo escuro do corredor, Rieux observou um deles, “enorme, de passo incerto e pelo molhado. O animal parou, parecendo buscar o equilíbrio, correu em direção ao médico, parou de novo, deu uma cambalhota com um pequeno guincho e parou, por fim, lançando sangue pela boca entreaberta” (CAMUS, 2017, p. 13). A imagem do sangue faz o narrador lembrar que sua mulher estava doente. Uma certa ironia do destino tendo em vista a contingência do enredo, porque haverá o flagelo e com ele mais separações; sua esposa partirá em seguida para uma estação de montanha⁸².

No dia seguinte, 17 de abril, o médico decide começar suas visitas pelos subúrbios, onde vive a população mais carente e conta no caminho “12 ratos jogados sobre restos de

⁸¹ Acerca desse tema e conceito elaborado por Marc Augé, indicamos o estudo de Lamia Saadi Tosi: *Augé, Marc. Não Lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*.

Disponível em: www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/aurora/article/view/4711/3442

⁸² Uma provável evocação da tuberculose de Camus que o levou a se tratar em lugares como Saint-Étienne, onde se internou entre 1942 e 1943.

legumes e trapos sujos” (CAMUS, 2017, p. 14). Encontra seu primeiro paciente, um velho espanhol e asmático, um personagem coadjuvante do enredo, mas que será presença recorrente ao longo da narrativa com seus comentários sarcásticos sobre o aparecimento dos ratos. O velho tem sempre à sua frente duas marmitas cheias de ervilha e nesta ocasião diz: “Começam a sair, veem-se em todas as latas de lixo. É a fome” (CAMUS, 2017, p. 15) Ao que Rieux constata que em todo o bairro o assunto eram os ratos.

Um telegrama informa o doutor da chegada de sua mãe que viria ocupar-se da residência na ausência da esposa. Ao levá-la junto com a enfermeira para a partida tem-se a descrição intensa da despedida, a promessa recíproca de que irão recomeçar. Aliás, um tema caro aos que irão ficar e viver a tragédia, pois a ideia de recomeço estará latente durante toda a experiência de morte e dor moral vivenciada pelos resistentes.

Com esse primeiro afastamento, primeira sensação de exílio vivida pelo médico, Camus faz, pelo artifício de uma série de coincidências, os principais personagens se encontrarem no entorno da estação de trem, de modo que logo nas primeiras páginas do relato fica-se a par dos principais agentes da narrativa, caso de Raymond Rambert, Jean Tarrou, o Sr. Othon (juiz de instrução), Cottard, o reverendo Paneloux e, não se pode esquecer, Joseph Grand.

Desse dia 17 em diante os ratos começam a surgir em progressão geométrica, pois no dia 18, tem-se a notícia através do serviço de desratização, cujo diretor Mercier, Rieux conhecia, disse-lhe que “próximo ao cais, haviam sido encontrados uns cinquenta” (CAMUS, 2017, p. 19). O doutor Rieux continua: “Foi mais ou menos nessa época que os nossos concidadãos começaram a inquietar-se com o caso, pois, a partir do dia 18, das fábricas e dos depósitos jorraram centenas de cadáveres de ratos” (CAMUS, 2017, p. 19). No dia 25, “a Agência Ransdoc (informações, documentação, todas as informações sobre qualquer assunto) anunciou, na emissão radiofônica de informações gratuitas, 6.231 ratos recolhidos e queimados” (CAMUS, 2017, p. 21). No dia 28, “a Ransdoc anunciou a coleta de 8 mil ratos e a ansiedade atingiu o auge” (CAMUS, 2017, p. 21). Tratam-se, todos os casos relatados de acontecimentos, e ainda que quantitativos revelam a subjetividade do nome, dos números portadores de imagens.

Elas trazem a marca do *tiempo*, pela transformação kairológica da realidade e convergem para outra noção caputiana de um nome que se encontra sempre à mercê de uma contração ao acontecimento denominada *desliteralização*, ao que se tenta sustentar

por outros nomes, ou que ainda não poderia ter nome ou ser chamado. Toda essa ordem de compreensão poderia se passar incólume, mas os acontecimentos são refratários, eles também resistem no tempo incógnito deles.

Com a evolução da peste e dos novos acontecimentos, a cidade de Orã “transforma-se agora no estrangeiro: é nela que vemos escancarada a absurda condição humana. É impressionante a forma com que Camus descreve detalhadamente as mortes produzidas pela guerra num momento em que o mundo estava longe de saber o que ocorria nos campos de concentração” (PINO, 2014, p. 122). Essa análise diz respeito às anotações que o autor fazia em seus *Cadernos de 1939-42*, enquanto escrevia *A Peste*. Ele anota: “Transportam os corpos nos bondes. Comboios inteiros repletos de flores e de mortos se dispõem ao longo do mar” (PINO, 2014, p.85). Depois, transcreve o trecho reelaborado, com os corpos a serem incinerados, para a versão publicada do romance:

Adaptou-se o interior dos veículos retirando os assentos e desviou-se a linha para o forno, que se tornou, assim, uma estação final. E, durante todo o fim do verão, como em meio às chuvas do outono, era possível ver passar, à beira-mar, no coração de cada noite, estranhos cortejos de bondes sem passageiros, oscilando acima do mar. Os habitantes acabaram sabendo do que se tratava. E, apesar das patrulhas que proibiam o acesso à orla marítima, alguns grupos conseguiam insinuar-se com certa frequência por entre os rochedos escarpados sobre as vagas para atirar flores aos carros, à passagem dos bondes. Ouviam-se então os solavancos dos veículos na noite de verão, com a sua carga de flores e de mortos (CAMUS, 2017, p. 167).

Sobre o seu romance-crônica Camus declarou: “*A Peste* tem um sentido social e um sentido metafísico. É exatamente o mesmo. Essa ambiguidade é também aquela de *O Estrangeiro*” (CAMUS *apud* KORICHI, 2008, p. 339)⁸³. Trata-se de uma elã idêntico, ou uma inspiração análoga, do ponto de vista da relação com o sentimento e tema do absurdo, aquela sensação de que tudo no ambiente está sólido, ainda que carente de explicações, mesmo com aquele descompasso entre as aspirações humanas e o contraforte silêncio do mundo suscetível de ser abalado, a qualquer momento, por acontecimentos.

A diferença entre os dois romances reside no modo como o escritor postou *O estrangeiro* como emblema do negativo, do indiferente, da alienação de Meursault; e em contrapartida colocou *A Peste*, como símbolo do despertar de uma consciência, da revolta,

⁸³ “La Peste a un sens social et un sens métaphysique. C’est exactement le même. Cette ambiguïté est aussi celle de L’Étranger”.

do engajamento, do positivo em razão de ações coletivas frente à ausência mesma de sentido, ou do caráter absurdo dos acontecimentos. O que faz essa narrativa da epidemia ter uma multiplicidade de pontos de vista e condutas diante de um mesmo fenômeno. Enquanto que em *O estrangeiro*, segundo Todd, “o social apenas aflora: vemo-lo na justiça mecânica e imbecil. Em *A Peste*, o social e o histórico serão mais ambiciosos ou evidentes (1998, p. 327). Com efeito, Camus escreve em seus *Carnets*, de 1942: “*O estrangeiro* descreve a nudez do homem diante do absurdo. *A Peste*, a equivalência profunda dos pontos de vista individuais em face do mesmo absurdo” (CAMUS *apud* KORICHI, 2008, p. 339)⁸⁴.

Vê-se, desse modo, em *A Peste*, como cada um dos agentes da narrativa manifestam sua resistência social, segundo os diferentes casos particulares, individuais, perante o mesmo acontecimento metafísico do flagelo. Em poucas palavras, Tarrou se apresenta como um ateu virtuoso, pleno de humanidade; Cottard, como um modelo de colaboracionista; Rieux, como um homem pragmático e de ação, praticamente um agnóstico; Rambert, de desertor passa a resistente; Paneloux, de tanto acreditar no castigo divino acaba por se torturar acreditando mais na verdade a partir da injustiça, e finalmente, Grand, expressão maior da solidariedade em meio ao caos da epidemia.

A contemporaneidade ou atualidade do romance de Camus está na evocação, através da arte narrativa, das crises coletivas atuais em diversos cantos do mundo, na manifestação de epidemias, como a AIDS ou o Ebola, nas polarizações e paralisações ideológicas, e nas tiranias políticas que afloram ou se perpetuam em alguns países do planeta. Acha-se, de acordo com González,

na forma de representação que parte de um inexistente arquétipo e o enlaça exemplarmente com outra realidade que através dele pode ser evocada. Esse “inexistente” fabulístico organiza um material narrativo bem conhecido: um mal desencadeia-se sobre um espaço despreparado para recebê-lo, mas por isso mesmo esse espaço se transforma em um surto de descobertas sobre os homens e sua luta com a vida (GONZÁLEZ, 1983, p. 65).

Para Maretta Jaukkuri, citada por Bauman em *O mal-estar na Pós-Modernidade*, “o significado da obra de arte reside no espaço entre o artista e o espectador” (BAUMAN, 1998, p. 134). *A Peste*, como obra de arte, se coloca nesse espaço como topos da narrativa que se lança ao palco de uma cidade, e toma seu caos metafísico enquanto cenário do

⁸⁴ “L'Étranger décrit la nudité de l'homme en face de l'absurde. La Peste, l'équivalence profonde des points de vue individuels en face du même absurde”.

drama social vivido pelo grupo de combatentes. Nesse estrado linguístico, surgem através das expressões de linguagem os principais elementos da obra de Camus: se apresenta o absurdo e se realizam a revolta, a resistência e os acontecimentos.

CAPÍTULO III: UMA LITERATURA DE RESISTÊNCIA

3.1. Rieux e a consciência do exílio como face da separação

“Mais coisas sobre nós mesmos nos ensina a terra que todos os livros. Porque nos oferece resistência. Ao se medir com um obstáculo, o homem aprende a se conhecer”

(SAINT-EXUPÉRY, 2016, p. 130).

Em *A Peste*, o nome é portador de uma verdade, cuja veracidade é posta em suspeita no início do relato, por uma espécie de pirronismo⁸⁵ que fazia Rieux e seu colega médico Castel hesitar sobre a nominação da febre e suas consequências implacáveis, sendo a primeira delas o fechamento das portas da cidade que se converteria em exílio, separação⁸⁶, morte e revolta. Motivo pelo qual o nome *peste* não é pronunciado senão entre a inquietação e a desconfiança:

A palavra peste acabava de ser pronunciada pela primeira vez. Neste ponto da narrativa, com Bernard Rieux atrás da janela, permitir-se-á ao narrador que justifique a incerteza e o espanto do médico, já que, com algumas variações, sua reação foi a da maior parte dos nossos concidadãos. Os flagelos, na verdade, são uma coisa comum, mas é difícil acreditar neles quando se abatem sobre nós [...] quando se é médico, faz-se uma ideia da dor e tem-se um pouco mais de imaginação (CAMUS, 2017, p. 40).

Sua imaginação concorre, nesse instante, no fluxo de uma classe de memória involuntária, aquela que se dispara por uma experiência dos sentidos, da sua visão ao constatar, através da janela, que de início a cidade não havia mudado, mas sua atmosfera

⁸⁵ Alusão a Pirro de Elis (360-270), filósofo cético caracterizado por sua posição filosófica marcada, diante da falta de certeza, pela suspensão do juízo (*epoché*).

⁸⁶ Todd registra que, para além do tema da resistência, Camus se propõe a fazer do seu romance uma narrativa sobre o exílio e a separação: “Na prática e na teoria, Camus ultrapassa então o absurdo. No Panelier e durante suas excursões a Lyon, sente-se revoltado com a situação dos franceses. O escritor tem suas armas, as palavras. Publica nas Éditions des Trois Collines de Genebra *Des Exilés dans La Peste* [Exilados em A Peste], salvo algumas nuances, o início da versão definitiva do romance. Para os leitores, a peste é *também* o nazismo. Os ratos? Os alemães. *Exilados em A Peste* não tem grande repercussão, mas, com o texto, Camus testemunha. A peste não tem limites: é a ocupação, o terror, os sofrimentos, os mortos, o exílio, a prisão. Quer fazer também da separação “o grande tema do romance”. Sua vida na França de 1942 a 1943 nutre seu relato sem esgotar sua significação, assim como as passagens sobre as praias da Argélia ou nos tribunais de Argel não explicam *O estrangeiro*. Camus queixa-se de não ter imaginação. No entanto, ele a revela em suas duas peças de teatro terminadas. Baseia-se na vida cotidiana, nas lutas, nas crenças daqueles que o cercam. O doutor Rieux e o padre Paneloux dialogam. Camus extrai os argumentos de um e do outro de suas leituras, suas lembranças e suas conversas com Pia ou Ponge para os ateus, com Bruckberger e Leynaud para os crentes. No planalto do Vivarais, os ateus, como Fayol, os crentes, como o doutor Le forestier, lutam juntos para salvar judeus e resistir: “Trabalhamos juntos”, diz Rieux a Paneloux, “por alguma coisa que nos reúne para além das blasfêmias e das orações. Só isso é importante.” (TODD, 1998, p. 343). A citada anotação de Camus sobre fazer da separação o grande tema de seu romance se encontra originalmente em seus *Carnets II*.

começava a se encaixar no mesmo clima de lugares onde os cadáveres foram semeados ao longo da história por dezenas de pestes.

Foi assim que em sua digressão imaginativa desfilou-se uma série funesta de imagens de acontecimentos históricos relativos ao tema: “a peste de Constantinopla, que, segundo Procópio tinha feito dez mil vítimas em um só dia” (CAMUS, 2017, p. 41), ao passo que “em Cantão, há setenta anos, quarenta mil ratos tinham morrido da peste, antes que o flagelo se interessasse pelos habitantes” (CAMUS, 2017, p. 41). Ou ainda: “Atenas empestada e abandonada pelos pássaros; as cidades chinesas cheias de moribundos silenciosos” (CAMUS, 2017, p. 42); “Jafa e os seus mendigos horrendos; os catres úmidos e podres colados à terra batida do hospital de Constantinopla; os doentes suspensos por ganchos” (CAMUS, 2017, p. 42). Por último, o médico lembrou do “carnaval dos médicos mascarados durante a Peste Negra; os acasalamentos dos vivos nos cemitérios de Milão; as carretas de mortos na aterrada Londres” (CAMUS, 2017, p. 43).

De fato, à época da Peste negra, ou Morte negra, em seu auge entre 1346 e 1356, os médicos, porém, ainda não usavam aquela indumentária que mais parecia uma fantasia sinistra de algum folguedo, toda parte do corpo protegida por luvas e botas, todo corpo coberto por uma longa túnica, chapéu e máscara que envolvia toda a cabeça realçando com destaque um “bico” na altura do nariz que dava os ares de um pássaro das trevas. Todo aparato se completava por um bastão à mão, para se distanciar do doente no momento das incisões dos gânglios. Tal vestimenta foi praticamente inventada em 1619, por Charles de Lorme.

Para Rieux⁸⁷, “a palavra não continha apenas o que a ciência queria lhe atribuir, e sim uma longa série de imagens extraordinárias” (CAMUS, 2017, p. 42). Esse

⁸⁷ Sobre a criação do nome Rieux, Todd registra que “um dos médicos de Le Chambon, modelo do Knock de Jules Romains, o doutor Rioux, tratou das meninas Faure em Le Chambon antes da guerra. Prescrevia o termômetro quatro vezes ao dia, mania herdada em parte da família Faure. Diagnosticava a tuberculose em toda parte, salvo em seu filho, que morreu de tuberculose. Camus não o encontrou. Um riacho perto do Panelier também se chama Le Riou. O doutor Rieux de *A peste* lembra, curiosamente, o doutor Roger Forestier, membro da Resistência que atua em Le Chambon. Ele redige atestados falsos dispensando do STO, trata e abriga resistentes e judeus como o doutor Léon Eseinstein e Rachel Barsam. O doutor Rieux, em *A peste*, e o doutor Le Forestier têm trinta e cinco anos. Aí termina sua semelhança física. O Rieux de Camus, altura mediana, tem a pele queimada, cabelos pretos, nariz forte. O doutor Forestier, cabelos castanhos, nariz mais para fino, tez clara e altura de 1,82m. Outra diferença: o doutor Rieux, diante de Paneloux, proclama-se ateu, o doutor Le Forestier é profundamente crente. Mas surgem também analogias perturbadoras entre a pessoa de Le Forestier e o personagem de Rieux: independentes com relação às autoridades, um e outro se alistam, lutando contra a peste ou o nazismo e o sofrimento dos homens. Le Forestier, engajado em seu trabalho e na Resistência, interroga-se sobre a sua profissão. Médico missionário

deslocamento como tentativa de complementação do entendimento da epidemia se expressa na poética do acontecimento, da qual nos fala Caputo, quando nos diz que o nome “está continuamente sujeito a uma redução ao acontecimento que abriga, que desloca o nome, sustentando-o por outros nomes, desliteralizando ele” (2010, p. 87). Ou seja, essa poética se refere a uma descrição não literal do acontecimento, uma vez que ela trata de narrar seu desempenho no sentido de alcançar o seu modo, sua forma e sua dinâmica pelo auxílio de imagens sobrepostas. Aliás, pela sua pluralidade, um acontecimento possui uma interminável capacidade de ser nomeado por outros nomes igualmente portadores de acontecimentos. É o que desponta no trecho em que o narrador divaga, olhando para o golfo que circunda a cidade de Orã:

Pensava nas fogueiras citadas por Lucrécio e que os atenienses atacados pela doença acendiam à beira-mar. Levavam os mortos para lá durante a noite, mas o lugar era pequeno e os vivos batiam-se a golpes de archote para colocar os que lhes tinham sido queridos sustentando lutas sangrentas para não abandonar os cadáveres. Podiam-se imaginar fogueiras rubras diante da água tranquila e escura, os combates de archotes na noite crepitante de fagulhas e densos vapores envenenados subindo para o céu atento (CAMUS, 2017, p. 43).

Tratava-se, no entanto, de uma perturbação rememorada, uma vertigem que a sua própria razão não sustentava, pois impaciente pela necessidade de uma memória mais pragmática, da ciência que não se entrega às emoções, Rieux lembrava que “era preciso limitar-se àquilo que se sabia: o torpor e a prostração, os olhos vermelhos, a boca seca, a dor de cabeça, os tumores, a sede terrível, o delírio, as manchas no corpo, o dilaceramento interior e, no fim de tudo...” (CAMUS, 2017, p. 42). Ao fim de tudo, ele recorda uma parte do seu manual que enumerava os sintomas: “o pulso torna-se filiforme e a morte sobrevém por ocasião de um movimento insignificante” (CAMUS, 2017, p. 42). Por ocasião dessa circunstância em que ora persegue, ora oscila entre uma memória positivista e outra subjetiva, Rieux se põe em sua abstração a tomar partido da consciência de agir a partir de uma reflexão sobre o nome do acontecimento: a peste!

Aqui, relembremos a categoria *traduzibilidade* de Caputo, segundo a qual “os acontecimentos são o que os nomes significam no sentido de que a eles somos dirigidos pelos nomes, eles são o que os nomes estão tratando de atualizar, a fonte de sua

no Congo, junto de Schweitzer, em seguida em Camarões, lutou contra a lepra. Suas anotações pessoais testemunham a força de um engajamento – cristão: “Conheci a miséria humana, a degenerescência do homem, a feiúra do homem. Recusei-me a ver nas doenças que nos abatem a derrota do homem e tratei, consolei, curei.” Rieux não o negaria” (CAMUS, 1998, p. 337).

inquietação, um objetivo inalcançável que os nomes tentam alcançar” (2010, p. 87). Nessa perspectiva, os nomes estão tratando de auxiliar que as coisas se produzam, se sucedam e, em contrapartida, os acontecimentos se tornam aquilo que se manifestam ou, em uma palavra, decorrem.

Deste modo, Rieux registra em seu relato:

A palavra “peste” fora pronunciada, é verdade que, nesse mesmo instante, o flagelo abalava e derrubava uma ou duas vítimas. Mas, que diabo, aquilo podia parar. O que era preciso era reconhecer claramente o que devia ser reconhecido, expulsar enfim as sombras inúteis, tomar as devidas providências. Em seguida, a peste cessaria, porque ou não se podia imaginar a peste ou então a imaginávamos de modo falso. Se ela cessasse o que era mais provável -, tudo correria bem. Caso contrário, se saberia o que ela era para, não havendo meio de se defender dela primeiro, vencê-la em seguida (CAMUS, 2017, p. 43).

O médico desperta de toda essa divagação pelos ruídos da cidade que lhe chegavam através da janela, agora aberta. Quando percebe o estampido curto e repetido de uma máquina numa oficina vizinha, para ele, “aí estava a certeza, no trabalho de todos os dias. O resto prendia-se a fios, a momentos insignificantes, não se podia perder tempo com isso. O essencial era cumprir o seu dever” (CAMUS, 2017, p. 43).

Nos detemos nessas passagens sobre as digressões do narrador, acerca da instalação do flagelo a fim de que, também, possamos integrar, nesse instante, o propósito de Camus, no que se refere ao seu projeto artístico, fracionado e desenvolvido em ciclos, uma vez que se possa ser incorporado aqui, a título de ilustração, sua intencionalidade criadora; pois em relação à conduta de Rieux, perante a vida e os acontecimentos do drama, possamos correlacionar à evolução dos segmentos de representações mítico-imagéticas projetadas pelo escritor, o desenvolvimento e transformação do Dr. Bernard ao longo do enredo de *A Peste*. Seria, com efeito, a transfiguração de um movimento, das etapas de criação do autor na perspectiva de um decurso que conduz toda sua obra; porém, ao mesmo tempo, em direção a uma parte medular e representativa dela, concentrada na expressão dessa personagem: o Dr. Bernard Rieux⁸⁸.

⁸⁸ “A título documental, pode-se enfim reproduzir o retrato do Dr. Rieux feito por Tarrou. Até onde o narrador pode julgar, ele é bastante fiel: “Aparenta 35 anos. Estatura mediana. Ombros fortes. Rosto quase retangular. Olhos escuros e diretos, maxilares proeminentes. O nariz forte e regular. Cabelos pretos, cortados muito curtos. A boca é arqueada com os lábios cheios e sempre fechados. Tem um pouco o ar de um camponês siciliano com a pele queimada, o cabelo preto e as roupas sempre de cor escura, mas que lhe ficam bem. Anda depressa. Desce as calçadas sem mudar de passo, mas duas vezes em cada três sobe a calçada em frente com um pequeno salto. Distrai-se ao volante do automóvel e deixa muitas vezes as setas

Efetivamente, na sucessão de acontecimentos do relato, ele constata, num primeiro momento, o espanto da sua tomada de consciência acerca da epidemia (uma sensação de absurdidade - mito de Sísifo); em segundo, pela sua tomada de posição enquanto engajamento incondicional de combate contra o flagelo, retratada pelo seu procedimento de resistência (um sentimento de revolta - mito de Prometeu). E posteriormente, ao fim da narrativa, na conquista de um equilíbrio, revestido de uma anunciação, registrada por Camus em seus *Cadernos*, sobre o ciclo da razão e do amor / o mito de Nêmesis -, cuja felicidade se respaldaria na contenda constante contra o despropositado absurdo da condição humana.

Aliás, Camus alegava que a felicidade não era outra coisa senão a mera harmonia entre o homem e a vida que ele leva. Por ordem comum, assim se busca, um fim resguardado, sob este último símbolo, de Nêmesis, tipo de retorno, na trajetória da sua obra, que vai de encontro aos primeiros regozijos líricos, às reflexões encontradas em *Núpcias*, cuja temática nos remete à comunhão mediterrânea, proposta inicialmente pelo escritor, entre o homem, a natureza e a história. Em sua vida e na passagem da evolução de sua obra, tornou-se um passo do reino da sensualidade, do desejo, e do exílio, para aquele da razão absurda, da história, em direção ao amparo, na dor, pelo resgate do juízo, da sensatez e do amor.

Num prefácio para uma nova edição de *L'envers et l'endroit*, nos anos 50, Camus escrevia que “há mais verdadeiro amor nestas páginas desajeitadas do que em todas as que se seguiram. Cada artista mantém, assim, no fundo de si mesmo, uma fonte única que alimenta durante a sua vida o que ele é e o que diz” (CAMUS, s/d, p. 11). De acordo com Vicente Barreto, neste livro “encontramos em forma embrionária e mal alinhavada quase todos os temas que viriam mais tarde constituir o corpo da obra de Camus. *L'Envers et l'Endroit*, é uma coletânea de cinco textos nos quais o escritor tece considerações sobre a velhice, a religião e a morte” (CAMUS, 1970, p. 30).

Assim, para corroborar essa excursão, temos então um panorama daquilo que estava vislumbrado por Camus conforme nos revela Todd num resumo do plano de trabalho no qual estava empenhado o escritor desde que iniciou sua obra:

Depois dos ciclos do absurdo e da revolta, prevê um terceiro, em torno do tema do amor. “São os projetos que tenho em curso.” Em grupos

ligadas, mesmo depois de ter feito a curva. Sempre de cabeça descoberta, tem aspecto de pessoa bem informada” (CAMUS, 2017, p. 33).

restritos, ele evoca seu romance em produção: de forma tradicional, irá chamar-se *O primeiro homem*⁸⁹. Terá dois tomos. Camus também pensa numa peça, na forma de *O sapato de cetim* de Cladel, *Le Docteur Juan* [O Doutor Juan] ou Don Faust [Don Fausto]. Um ensaio, em torno do mito de Nêmesis, traduzirá sua fome de viver. Depois do absurdo e da revolta, será o ciclo da razão e da felicidade. As vinganças de Nêmesis não são cegas. Ela aconselha a moderação (TODD, 1998, p. 717).

Porém, antes de avançar sobre Paneloux e Tarrou, e suas relações com a peste, deixemos esse outro parecer de Camus sobre o seu romance. Enquanto se tratava de uma crise de tuberculose trabalhava nele em Panelier, no Massif Central, segundo Todd nos relata:

Agora, os cadernos de Camus são dedicados por muito tempo ao trabalho no romance, segunda versão, e numa peça *Le Malentendu* [*O Equívoco*], cujo primeiro título será *Bujedovice*. Camus vai a Saint-Étienne para fazer insuflações a cada quinze dias, sem nunca concentrar sua existência na tuberculose: “A doença é uma cruz, mas talvez também um anteparo. O ideal, portanto, seria ficar com a força e recusar suas fraquezas. Que ela fosse o recuo que fortalece no momento desejado. E, se é preciso pagar em moedas de sofrimento e renúncia, paguemos.” Camus tem falta de ar – de diferentes maneiras, e literariamente ricas. Sua tuberculose com frequência lhe tira o fôlego. Ele não pode falar com seus próximos. Não há mais zona (dita) livre ou nono (não ocupada). As pessoas falam em voz baixa. Andam rente aos muros (TODD, 1998, p. 329).

Camus se inspira nesse universo sitiado e sufocante, na combinação em vida das ameaças da dor e da morte, a um só tempo, geradas por uma doença e pela guerra:

Quero exprimir por meio da peste a asfixia de que todos nós sofremos e a atmosfera de ameaça e de exílio na qual vivemos. Quero ao mesmo tempo estender essa interpretação à noção de existência em geral. *A Peste* dará a imagem daqueles que nesta guerra ficaram com a parte da reflexão, do silêncio – e a do sofrimento moral (CAMUS, *apud* TODD, 1998, p. 329).

Por esse modo de depoimento, qual a interlocução que se pode extrair das relações entre acontecimento e resistência em *A Peste*? O que esse diálogo tem a ver com o exílio⁹⁰,

⁸⁹ “Trata-se da obra em que Albert Camus trabalhava na época de sua morte. O manuscrito foi encontrado em sua valise no dia 4 de janeiro de 1960. É composto de 144 páginas escritas à caneta, às vezes sem pontos nem vírgulas, com letra rápida, difícil de decifrar, nunca retrabalhada” (CAMUS, 1994, p. 01). Essa Nota do editor, escrita pela sua filha Catherine Camus, consta na edição brasileira do livro, com tradução de Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca e Maria Luíza Newlands Silveira.

⁹⁰ Em *O sentido do exílio em La Peste, de Albert Camus*, Brito Lameirinha atesta o tema do exílio como *tópos*, demonstrando que “ao longo da obra de Camus, as palavras exílio e estrangeiro assumem um caráter filosófico que irá definir a relação do homem com o mundo, uma relação de união efêmera e separação constante, marcada pelo absurdo e a revolta. Pode-se constatar essa perspectiva por meio da observação da trajetória de concepção de algumas obras, por exemplo, pela sugestão ou adoção de títulos que mencionam

o silêncio, a dor moral, a reflexão e a existência? Inicialmente, seria preciso considerar um terceiro elemento desse testemunho de Camus: a linguagem, cuja função semiótica torna viável o consenso entre os dois primeiros significantes, uma vez que é a partir da vivência relativa à subjetividade da experiência, de um saber enquanto exercício de sua prática, porquanto “a linguagem é o que garante a via de acesso adequada ao acontecimento e assim legitima um possível discurso sobre ele” (BERTORELLO, 2009, p. 14). Entretanto, ressalva seja feita à toda resistência que de um acontecimento deriva, as relações entre os nomes e os acontecimentos irão sempre persistir.

Nessa perspectiva, para a análise que buscamos aqui sobre o sentido da resistência na literatura de Camus, partimos, assim, do pressuposto segundo o qual sua escrita se apoia numa concepção dessa categoria como tema da narrativa. Segundo Bosi,

o termo Resistência e suas aproximações com os termos “cultura”, “arte”, “narrativa” foram pensados e formulados no período que corre, aproximadamente, entre 1930 e 1950, quando numerosos intelectuais se engajaram no combate ao fascismo, ao nazismo e às suas formas aparentadas, o franquismo e o salazarismo. O que os italianos chamavam *partigiani* e os franceses logo traduziram como *partisans* significava participação, partido, luta de uma facção que se rebelou contra as milícias nazi-fascistas que ameaçaram apossar-se da Europa no fim dos anos 30 e só foram derrotadas em 1945. Firmou-se ao longo desses anos sombrios uma frente de caráter libertador que, em luta de guerrilhas e emboscadas, o *maquis* (de *macchia*, no sentido curso de moita onde se entocaiavam os resistentes), disputava palmo a palmo as áreas invadidas. Foi um tempo excepcional, um tempo quente de união de forças populares e intelectuais progressistas. Tempo que perdurou na memória dos narradores do imediato pós-guerra, e que produziu o cerne da chamada literatura de resistência (BOSI, 2002, p. 1250).

Do geral para o particular, consideramos previamente esse tema da resistência na literatura de Camus como um impulso de rechaço no próprio ato da sua escrita, uma

esses aspectos, independentemente de terem sido ou não adotados quando de sua publicação. É o caso de *L'Étranger*, uma das obras mais importantes de Camus, que traz no título, mundialmente reconhecido, essa noção tão cara ao autor; *Le Malentendu* deveria intitular-se *Budejovice* ou *L'Exilé*; em *L'exil et le royaume* o exílio é desenvolvido sob seis diferentes óticas; em *L'Été*, a epígrafe de *Retour à Tipasa* cita *Medeia*“(…) *tu habites une terre étrangère*”; já *La Peste* poderia ter sido conhecida como *Les Séparés* e, particularmente, sua segunda parte já havia sido intitulada *Les exilés dans la peste* e publicada independentemente em 1943, na revista *Domaine français*. Ainda que essas indicações evidenciem o quanto o exílio é uma temática recorrente na obra de Camus, praticamente não há estudos ou debates dedicados a esse respeito relacionados ao autor em questão. Esse recorte possibilitou relacionar nas obras ensaísticas e literárias diferentes enfoques sobre o exílio, entre os quais se destacam o exílio de caráter físico e social, psicológico e metafísico (...). No entanto, não se pode afirmar que uma categoria de exílio se sobrepe a outra, quanto à sua relevância. Há, sim, uma circularidade interna à obra que permite observar a complexidade desse sentimento, tal qual é possível verificar em *La Peste*” (2006, p. 22). Segundo a autora, o sentido do exílio, no romance de Camus, se define pela separação determinada aos homens pelo mal representado pela epidemia.

resistência ao absurdo, ou ato contínuo da sua escritura como resistência à condição absurda da existência, um ato e esforço exercidos através da imbricação de forma e conteúdo, linguagem poética e linguagem filosófica, registradas em seu estilo híbrido, peculiar de narrar e refletir numa tentativa de compreensão sobre certos aspectos da situação humana. Ainda de acordo com Bosi, em *Resistência como forma imanente da escrita*:

a relação entre narrativa e resistência foi descrita no interior de uma esfera de significados datada, historicamente enraizada, no caso dentro de uma *cultura de resistência política*. As opções de cada escritor, por diferenciadas que fossem, se destacavam todas de um mesmo fundo axiológico, que se pode qualificar de mentalidade anti-burguesa gerada dialeticamente como um *não* lançado à ideologia dominante. Deve-se, porém, aprofundar o campo de visão. E detectar em certas obras, escritas independentemente de qualquer cultura política militante, uma tensão interna que as faz resistentes, enquanto escrita, e não só, ou não principalmente, enquanto tema. Quem diz escrita fala em categorias formadoras do texto narrativo, como o *ponto de vista* e a *estilização da linguagem*. Vejo nesses dois processos uma interiorização do trabalho do narrador⁹¹. A escrita resistente (aquela operação que escolherá afinal temas, situações, personagens) decorre de um *a priori* ético (BOSI, 2002, p. 129).

Por fim, trazendo para o caso particular do romance de resistência que se apresenta *A Peste*, desponta o sentido de enfrentamento nessa obra, relacionado ao problema metafísico do mal, ao qual Camus alude se referindo à sua crônica em relação às formas de como ela poderia ser lida, numa carta à senhora Rioux, de 14 de janeiro de 1948. Trata-se, em um dos três aspectos relacionados pelo escritor, do engajamento⁹² e combate contra a doença, pois a equipe de Rieux resiste a uma série de situações-limite, tais quais o cansaço⁹³, a exaustão do sentimento de exílio, o esgotamento pelo sentimento das

⁹¹ Sobre esse aspecto Haruki Murakami, em *Romancista por vocação*, atesta que “ao fazer um romance, os escritores geralmente convertem em *narrativa* o que existe no interior de sua consciência. O que existe na consciência e o que foi expresso são diferentes, e eles usam essa *diferença* como alavanca para criar o dinamismo da narrativa” (MURAKAMI, 2017, p. 13).

⁹² Acerca desse tema e suas relações históricas envolvendo Camus e os limites da razão e ação humanas na história ver a tese do Prof. Emanuel Ricardo Germano: *O pensamento dos limites: contingência e engajamento em Albert Camus*.

Disponível em: filosofia.fflch.usp.br/sites/filosofia.fflch.usp.../2008.Emanuel%20Germano.Dout.pdf

⁹³ A título de ilustração segue esse trecho relativo à exposição desses sentimentos na narrativa, no cume da epidemia: “absorvidos no seu trabalho dia e noite, não liam os jornais nem ouviam rádio. E, se lhes anunciavam um resultado, simulavam interessar-se, mas acolhiam-no, na verdade, com a indiferença distraída que atribuímos aos combatentes das grandes guerras, esgotados pelo esforço, dedicados apenas a não desfalecer no seu dever cotidiano, mas já sem esperar pela operação decisiva nem pelo armistício. Grand, que continuava a efetuar os cálculos exigidos pela peste, teria certamente sido incapaz de indicar os seus resultados gerais. Ao contrário de Tarrou, de Rambert e de Rieux, visivelmente resistentes ao cansaço, a sua saúde nunca havia sido boa. Ora, ele acumulava as funções de auxiliar da prefeitura, a sua secretaria a Rieux e os trabalhos noturnos. Viam-no assim num estado contínuo de esgotamento, sustentado por duas ou três ideias fixas, como a de se oferecer umas férias completas depois da peste, durante uma semana pelo

separações, a luta contra a desistência, desistência esta que acaba por ser exatamente o contrário da ideia de resistência.

3.2. Paneloux: acontecimento e fé.

“Nossas possibilidades de felicidade sempre são restringidas por nossa própria constituição. Já a infelicidade é muito menos fácil de experimentar. O sofrimento nos ameaça a partir de três direções: de nosso próprio corpo, condenado à decadência e à dissolução, e que nem mesmo pode dispensar o sofrimento e a ansiedade como sinais de advertência; do mundo externo, que pode voltar-se contra nós com forças de destruição esmagadoras e impiedosas; e, finalmente, de nossos relacionamentos com os outros homens”

(FREUD, 1997, p. 25)

Ocorre uma crise religiosa no padre Paneloux diante da experiência absurda do flagelo ao longo do enredo. Com efeito, tendo em vista a metáfora⁹⁴ histórica e coletiva atribuída por Camus ao seu romance como portador de um sentido social e outro também metafísico, não apenas o aspecto religioso é tratado de modo alegórico no relato. É importante ressaltar que a imprensa, o judiciário e a polícia estão, respectivamente, representados ficcionalmente, por um jornal, pela figura do juiz de instrução e por Cottard, que como Meursault em *O estrangeiro*, não gostava de polícias e ambos, ironicamente, acabam presos, claro que por motivos diferentes. Desta maneira, antes de continuarmos com retratos que refletem o judiciário e a imprensa, observemos essa cena entre Cottard, Rieux e o delegado:

O comissário queria ver o doente. Mas Rieux achava que primeiro era preciso preparar Cottard para essa visita. Quando entrou no quarto, ele estava erguido no leito, apenas com uma roupa de flanela acinzentada, e voltado para a porta com uma expressão de ansiedade.

menos, e de trabalhar então de maneira positiva, “Tirem o chapéu, meus senhores!”, no que tinha à mão. Era também sujeito a súbitos enternecimentos e, nessas ocasiões, falava de bom grado de Jeanne a Rieux, perguntava a si mesmo onde estaria ela naquele momento e se, ao ler os jornais, pensaria nele.” (CAMUS, 2017, p.178).

⁹⁴ Segundo Borges, em *A metáfora*, texto de 1936, glosando sobre o conceito dessa figura de linguagem: “No livro III da *Retórica*, Aristóteles observou que toda metáfora surge da intuição de uma analogia entre coisas diferentes; Middleton Murry exige que a analogia seja real e que até então não tenha sido observada (*Countries of the Mind*, II, 4). Aristóteles, como se vê, baseia a metáfora nas coisas e não na linguagem; os tropos conservados por Snorri são (ou parecem) resultados de um processo mental, que não percebe analogias, mas combina as palavras; a um ou outro podem impressionar (*cisne vermelho, falcão do sangue*), mas nada revelam ou comunicam. São, por assim dizer, objetos verbais, puros e independentes como um cristal ou como um anel de prata. Igualmente, o gramático Licofronte chamou o deus Hércules de leão da tríplice noite, porque a noite em que foi gerado por Zeus pareceu três; a frase é memorável, vai além da interpretação dos glosadores, mas não exerce a função prescrita por Aristóteles” (BORGES, 1998, p. 421).

- É a polícia, hein?

- É – disse Rieux. – Não se preocupe. Duas ou três formalidades e o deixarão em paz.

Mas Cottard respondeu que isso não servia para nada e que não gostava da polícia. Rieux ficou impaciente.

- Eu também não morro de amores por ela. Trata-se de responder depressa e corretamente às perguntas para acabar com isso de uma vez por todas. Cottard calou-se e o médico voltou à porta. Mas o sujeitinho chamou-o e agarrou-lhe as mãos quando chegou perto da cama.

- Não se pode tocar num doente, num homem que se enforcou, não é verdade doutor?

Rieux olhou-o por um momento e, finalmente, garantiu que nunca se cogitara de nada desse gênero e que enfim, ele estava ali para proteger o seu doente. Este pareceu acalmar-se e Rieux mandou entrar o comissário (CAMUS, 2017, p. 37).

Ainda acerca dessa personagem controvertida que é Cottard, sempre alimentado por uma mania de perseguição, num outro momento em que Rieux lhe faz uma visita e o encontra em sua sala de jantar, com um livro aberto na penumbra, o médico lhe pergunta como ia passando. Ao que Cottard, sentado, resmunga que “ia bem, e que iria ainda melhor se pudesse ter a certeza de que ninguém se ocupava dele. Rieux observou que não se podia ficar sempre só.” (CAMUS, 2017, p. 59). Cottard retruca:

- Oh, não é isso, falo das pessoas que se ocupam em nos trazer problemas. – Rieux continuou calado. – Não é o meu caso, note bem. Mas estava lendo esse romance. Aí está um desgraçado que é preso de repente, numa certa manhã. Ocupavam-se dele e ele nada sabia. Falavam dele nas repartições, escreviam-lhe o nome em fichas. Acha que é justo? Acha que se tem direito de fazer isso a um homem? (CAMUS, 2017, p.59)

Certamente era o caso dele, pois vivia de negócios escusos no mercado clandestino de provimentos enriquecendo-se às custas da epidemia e em simbiose com ela clamava por hecatombes. Se bem que Cottard fosse um problema em si mesmo, embora alegasse falsamente como álibi que padecia de desgostos íntimos, o livro em cima da mesa, pelas características, deveria trata-se de *O processo*, de Kafka⁹⁵, possível menção a um autor tão caro a Camus, e que ele reporta no enredo como mais uma alusão à questão da justiça em sua crônica.

⁹⁵ Pelo estilo clássico e seco de *O estrangeiro*, composto de frases breves como contrações para a convulsão do enredo, “Sartre comparou Camus a Kafka e Hemingway, a quem admira” (ARONSON, 2007, p. 31). Para o autor de *O ser e o nada*, Camus era um tipo de Kafka escrito por Hemingway.

No contexto da figuração do judiciário, o juiz de instrução, o Sr. Othon, que de antipático e arrogante passa à humildade e à solidariedade, termina por viver a separação da própria família por conta do flagelo. E quanto à tragédia da morte do seu pequeno filho Philippe, levado pela peste, numa morte narrada de modo comovente por falar direto ao coração do leitor, ela possui a contundência do agonizar de Jean Tarrou em seus últimos momentos ao lado de Rieux, no final da narrativa.

Em terceiro, afinal, a instituição das publicações diárias, tomam no relato a forma de mais um jornal, o *Correio da Epidemia*, registrado por Tarrou em seus cadernos:

Vendedores de jornais meio adormecidos não gritam ainda as notícias, mas, encostados às esquinas das ruas, oferecem a sua mercadoria aos lampiões com gestos de sonâmbulos. Dali a pouco, despertados pelos primeiros bondes, vão espalhar-se por toda a cidade, oferecendo de braço estendido as folhas onde se destaca a palavra ‘peste’. ‘Haverá um outono de peste? O professor B... responde: Não.’ ‘Cento e vinte e quatro mortos, eis o balanço depois de 94 dias de peste.’ Apesar da crise de papel, que se torna cada vez mais acentuada e já forçou alguns periódicos a diminuir o número de páginas, criou-se mais um jornal, o *Correio da Epidemia*, que se impõe como tarefa ‘informar os nossos concidadãos, com a preocupação de uma escrupulosa objetividade, dos progressos ou retrocessos da doença; fornecer as opiniões mais categorizadas sobre o futuro da epidemia; prestar o apoio das suas colunas a todos os que, conhecidos ou desconhecidos, estejam dispostos a lutar contra o flagelo; levantar o moral da população, transmitir as diretrizes das autoridades e, numa palavra, reunir todos os esforços para lutar de modo eficaz contra o mal que nos assola’ (CAMUS, 2017, p. 114).

No caso da religião, simbolizada em *A Peste* pelo reverendo jesuíta Paneloux⁹⁶, tem-se sua primeira aparição no relato, assim como a dos principais intérpretes da narração, logo no início do livro, no dia 28 de abril, portanto doze dias após o acontecimento do primeiro rato morto no patamar do consultório do Dr. Bernard:

Foi nessa mesma data, ao meio-dia, que o Dr. Rieux, ao parar o carro na porta de casa, viu ao fundo da rua o porteiro que caminhava com dificuldade, de cabeça baixa, com os braços e as pernas afastados, parecendo um fantoche. O velho apoiava-se no braço de um padre que o doutor reconheceu. Era o reverendo Paneloux, um jesuíta erudito e militante que ele já encontrara algumas vezes e que era muito estimado na nossa cidade, mesmo por aqueles que não são religiosos. Esperou-os. O velho Michel tinha os olhos brilhantes e a respiração ruidosa. Não se sentia muito bem e tinha saído para tomar ar, mas dores agudas no

⁹⁶ Sobre algumas origens de nomes do seu livro, quando estava em tratamento de saúde em Haute-Loire, “Camus se diverte, dando aos principais personagens de seu romance nomes tirados da região onde trabalha ou inspirados por eles. Invento no Panelier o jesuíta Paneloux. O jornalista Rambert lembra Montrambert – meu Rambert? –, triste bairro de acumulação de escória de Saint-Étienne” (TODD, 1998, 337).

pescoço, nas axilas e nas virilhas tinham-no obrigado a voltar e a pedir auxílio ao padre Paneloux.

- São uns inchaços – disse. – Devo ter feito algum esforço.

Esticando o braço, o médico apalpou o pescoço que o outro lhe estendia. Tinha-se formado uma espécie de nó.

- Deite-se e monitore a temperatura. Venho vê-lo esta tarde.

Quando o porteiro partiu, o médico perguntou ao padre Paneloux o que achava daquela história de ratos.

- Oh – respondeu o padre -, deve ser uma epidemia.

E os olhos sorriam por detrás dos óculos redondos (CAMUS, 2017, p. 21).

Mas o padre só irá reaparecer, páginas à frente, na segunda parte do relato, de modo contundente, com o seu primeiro sermão. Contudo, aquele seu sorriso ao falar da peste era sintomático, pois havia uma espécie de regozijo em seu olhar ao falar de um mal. Segundo Rieux, onde muitos encontravam em relação à peste, uma abstração, outros, como Paneloux, achavam a manifestação de uma verdade.

Findava um mês de epidemia e o padre - cuja notoriedade na cidade advinha de suas colaborações com a Sociedade de Geografia de Orã, por suas reconstituições epigráficas, uma vertente da paleografia, e, mais ainda, por uma série de conferências acerca do individualismo moderno, além de trabalhos sobre santo Agostinho e a igreja africana, que lhe tinham rendido um lugar de honra em sua ordem - fora instigado pelas autoridades eclesiásticas para se manifestar sobre a peste através de uma pregação na catedral.

Muito antes desse sermão, já se falava dele na cidade e marcou, à sua maneira, uma data importante na história desse período. A semana de preces foi seguida por um público numeroso. Não é que em tempos normais os habitantes de Orã sejam particularmente piedosos. No domingo de manhã, por exemplo, os banhos de mar fazem séria concorrência à missa. Não é também que uma súbita conversão os tivesse iluminado. Mas, por um lado, com a cidade fechada e o porto interditado, os banhos não eram possíveis, e, por outro lado, eles se encontravam num estado de espírito bem singular em que, sem terem admitido no fundo de si próprios os acontecimentos surpreendentes que os atingiam, sentiam efetivamente que algo, obviamente, mudara (CAMUS, 2017, p. 91).

Seu inflamado sermão, sob o apelo de São Roque, o santo dilacerado pela peste, visava racionalizar a tragédia no sentido de mostrar que o flagelo era a revelação de um castigo divino, e um momento oportuno para a conversão; uma ocasião para o servilismo, a obediência e a subordinação dos crentes. Seu primeiro discurso, portanto, é o de invocar

e concordar com uma punição aos habitantes da cidade de Orã pela origem dos seus pecados. Rieux então registra:

no domingo, uma multidão considerável invadiu a nave, transbordando até o adro e os últimos degraus da escadaria. Desde a véspera, o céu tinha-se toldado, a chuva caía pesadamente. Os que estavam do lado de fora tinham aberto os guarda-chuvas. Um cheiro de incenso e de umidade flutuava na catedral quando o padre Paneloux subiu ao púlpito. Era de estatura mediana, mas robusto. Quando se apoiou na borda do púlpito, apertando a madeira entre as mãos grandes, não se via nele senão uma forma espessa e negra, encimada pelas manchas de duas faces coradas sob os óculos de metal. Tinha uma voz forte, apaixonada, que ia longe, e, quando atacou a assistência com uma única frase veemente e martelada, “Irmãos, caístes em desgraça, irmãos, vós merecesteis”, a assistência se agitou. Logicamente, o que se seguiu não parecia estar de acordo com esse preâmbulo patético. Só a sequência do discurso fez compreender aos nossos concidadãos que, por um hábil processo oratório, o padre tinha dado de uma só vez, como um golpe que se desfecha, o tema de todo o seu sermão” (CAMUS, 2017, p. 92).

A sequência de sua pregação repousa em exemplos do Êxodo em relação à peste no Egito, alegando que “desde o princípio de toda a história, o flagelo de Deus põe a seus pés os orgulhosos e cegos. Meditai sobre isto e cai de joelhos” (CAMUS, 2017, p. 93). Logo, toda a audiência se encontrava ajoelhada na igreja; diz que todo o flagelo irá separar o joio do trigo, que haverá mais chamados do que eleitos, e que a desgraça em questão não foi o desejo de Deus; fala da Lombardia, na Itália, devastada por uma peste onde os vivos não conseguiam enterrar os mortos; conta de um anjo da peste, tão belo quanto Lúcifer que brilhava como o mal sobre a cidade com uma enorme lança na mão esquerda, entrando nas casas, sentado nos quartos à espera, e contra ele nenhuma vã ciência humana poderia evitar ou conter.

Nesse instante, Rieux escreve que o padre “retomou, com mais amplidão ainda, a imagem patética do flagelo. Evocou a imensa lança, volteando por cima da cidade, atacando ao acaso e erguendo-se de novo, ensanguentada, espalhando, enfim, o sangue e a dor humana “para as sementeiras que preparariam as searas da verdade”” (CAMUS, 2017, p. 94). O reverendo continua seu sermão lembrando que o pecado de Orã é o mesmo de Caim e de seus filhos, daqueles do Dilúvio, o mesmo de Sodoma e Gomorra. “Muitos dentre vós, bem o sei, perguntam a si próprios, não sem razão, aonde quero chegar. Quero fazer-vos chegar à verdade e ensinar-vos a vos regozijar...” (CAMUS, 2017, p. 95).

Embora quisesse transmitir o sentido de consolo no sofrimento, e falasse em trazer o verbo da paz, não se sabe ao certo, se o seu discurso teve uma audição concreta, talvez

não tenha tido a oitiva esperada, como uma espécie de fadher Mc Kensie que prega em vão, pois os desesperados ficaram ainda mais desesperados e o reverendo acabou por provar da mesma angústia e infortúnio mais adiante. A esperança dele veio tardia, por meio de uma outra ordem de conversão. Antes, porém, sua advertência fez o medo, por coincidência ou não, recrudescer, a ponto de não se saber se os habitantes de Orã tomavam consciência de sua situação ou não, e, “deste ponto de vista, a atmosfera da nossa cidade modificou-se um pouco. A questão, porém, é saber se na verdade a modificação estava na atmosfera ou nos corações” (CAMUS, 2017, p. 98).

Toda religião⁹⁷ se nutre das dúvidas humanas, e a fé que o padre queria transmitir passava pela imposição de uma impalpabilidade, enquanto que o flagelo se resumia, grosso modo, a provações amargas, aflições, dor e morte, ou meramente à exposição de uma experiência absurda da existência à qual era preciso ultrapassar naquele momento, resistindo e combatendo. Entretanto, o que se faz dela, de uma experiência absurda, é o que distingue, por exemplo, o padre de Rieux. Este último se interessava mais pelo presente do que pela eternidade e suas promessas. Seu apreço pelo humano vem da origem e constatação da miséria humana, e o seu trabalho era salvar vidas de modo pragmático como todo médico o faz. Em certa altura dos diálogos entre os dois homens, vê-se o que os distingue e os une – a peste:

Paneloux sentou-se junto de Rieux. Parecia comovido.

- Sim – disse ele -, é verdade, também o senhor trabalha para a salvação do homem.

Rieux tentou sorrir.

⁹⁷ Por volta de 1956, quando trabalhava na adaptação para o teatro de *Réquiem para uma freira*, de William Faulkner, Camus estava sobremodo interessado no tema da religião: “Camus vê em Faulkner um dramaturgo profundamente trágico, e em seu romance um tema tão antigo quanto moderno: heróis divididos entre responsabilidades e destino. Alguns se admiram com as características religiosas do texto. “Não acredito em Deus, é verdade”, diz Camus. “Mas nem por isso sou ateu. Até concordaria com Benjamin Constant em ver na irreligião algo de vulgar e... sim, ultrapassado.” Camus não é mais crente em 1956 do que em 1936, mas continua se interessando pelos diálogos entre crentes e descrentes, fala de religião em seu apartamento da rua des Chaneilles com o abade Altermann, conhecido nos meios parisienses. Muito perto, em torno da sede da arquidiocese de Paris, na rua Barbet-de-Jouy, gravitam várias associações e círculos de estudos de que Altermann participa” (TODD, 1998, p. 675). No início dos anos 50, Camus conheceu a Igreja Americana de Paris para ouvir o conhecido organista Marcel Dupré. No mesmo dia termina por escutar o sermão do reverendo Howard Mumma, de quem se torna amigo e inicia um inabitual relacionamento. Entre os assuntos que discutem constam assuntos como existencialismo e teodicéia. Mumma chegaria a conhecer também Sartre. Essas memórias e diálogos estão no livro *Albert Camus e o teólogo*, de Howard Mumma. Acerca desse encontro trata o artigo *Camus e o cristianismo - encontros e desencontros*. Disponível em:

<https://www.metodista.br/revistas-ims/index.php/COR/article/view/6400/5296>

- A salvação é, para mim, uma palavra demasiado grande. Não vou tão longe. É a saúde do homem que me interessa, a saúde em primeiro lugar.

Paneloux hesitou. – Doutor... – disse ele.

Mas deteve-se. Também sobre a sua fronte o suor começava a escorrer. Murmurou “Adeus”, e seus olhos brilhavam quando se levantou. Ia partir quando Rieux, que refletia, se levantou também e deu um passo na sua direção.

- Perdoe-me, mais uma vez. Este rompante não voltará a se repetir.

Paneloux estendeu-lhe a mão e disse com tristeza:

- E, contudo, não o convenci.

- Que importância tem isso? – respondeu Rieux. – Como sabe, o que eu odeio é a morte e o mal. E quer queira, quer não, estamos juntos para sofrê-los e combatê-los. – Como vê – disse, evitando fixá-lo -, nem mesmo Deus pode nos separar agora (CAMUS, 2017, p. 205).

O juiz, ao contrário de Rieux, achou o sermão do padre “absolutamente irrefutável” (CAMUS, 2017, p. 97). Não podia ser diferente, já que a comunhão na soberba entre os dois era evidente.

Nem todos, porém, tinham uma opinião tão categórica. Simplesmente, o sermão tornara mais evidente para alguns a ideia, vaga até então, de que estavam condenados, por um crime desconhecido, a uma prisão inimaginável. E enquanto uns continuavam a sua vidinha e se adaptavam à clausura, para outros, pelo contrário, a única ideia era, a partir desse momento, evadirem-se dessa prisão (CAMUS, 2017, p. 97).

Foi quando Rambert iniciou suas tentativas de fuga e ao fim desistiu, juntando-se a Rieux e seu grupo na resistência. A esse tempo, Grand continuava pelejando com seu texto, quando deixou pela primeira vez o narrador ler e saber do que se tratava. A folha tremia na mão de Grand, e o médico percebeu que ele tinha a testa molhada. “- Sente-se – pediu o médico – e leia. O outro olhou para ele com uma espécie de gratidão. – Acho, realmente, que estou com vontade de ler.” (CAMUS, 2017, p. 100). Quanto a Tarrou, escrevia seus cadernos continuamente, a fazer da vida e da peste, uma filosofia; dava uma imagem fidedigna, posto que espontânea, da evolução da epidemia em geral: “Os jornais e as autoridades brincam de espertos com a peste. Imaginam que lhe tiram alguns pontos porque 130 é um número menos impressionante que 910” (CAMUS, 2017, p. 109).

Com a morte de Philippe - o filho do juiz, que não estava presente na agonia da criança devido ao seu isolamento num campo de tratamento por causa da peste – acontecerá uma mudança importante na conduta do jesuíta. Tarrou, que também estava presente na cena da morte, havia comentado com o doutor Castel se seria necessário recomençar tudo, todo o combate seguido a esse acontecimento divisor de águas. Ao que

o médico lhe disse que talvez, porque, além do soro elaborado por ele, o menino havia lutado e ainda havia resistido à morte por muito tempo tendo em vista a fúria da doença. Rieux, saindo do prédio depois do falecimento da criança, alcança o padre que tinha saído minutos antes tendo dado os gestos de benção para o pequeno falecido. Assim,

quando passou por Paneloux, este estendeu o braço para detê-lo.

- Vamos, doutor – disse-lhe.

Com o mesmo movimento arrebatado, Rieux voltou-se e lançou-lhe com violência:

- Ah! Aquele, pelo menos, era inocente, como o senhor bem sabe! (CAMUS, 2017, p. 203).

Em seguida, a esse arrebatamento, Rieux senta-se num banco do pátio da escola, com vontade de gritar mais, o coração lacerado com o acontecimento da morte do filho do juiz, o calor sufocante entre as árvores poeirentas e, temos novamente, entre o padre e o médico, mais uma sequência de diálogos tempestuosos, agora reveladores do sentido do amor para um e para o outro em relação à morte. O flagelo, para o primeiro, possui um fundamento baseado na ordem divina e deve o homem resignar-se à subordinação; para o segundo, significa se apropriar das contingências, do cerne e entorno da doença, se revoltando e combatendo o mal. É o que desponta a seguir:

Rieux deixou-se ficar no banco. Olhava para os galhos, para o céu, retomava lentamente a respiração, vencendo pouco a pouco o cansaço.

- Por que me falou com tanta raiva? – disse uma voz atrás dele. Também para mim o espetáculo é insuportável.

Rieux voltou-se para Paneloux.

- É verdade – disse. – Desculpe-me. Mas o cansaço é uma loucura. E há horas, nesta cidade, em que nada sinto senão a minha revolta.

- Compreendo – murmurou Paneloux. – Isso é revoltante, pois ultrapassa a nossa compreensão. Mas talvez devamos amar o que não conseguimos compreender.

Rieux endireitou-se bruscamente. Olhava para Paneloux com toda a força e toda a paixão de que era capaz e balançava a cabeça.

- Não, padre – disse ele. – Tenho outra ideia a respeito do amor. E vou recusar, até a morte, amar esta criação em que as crianças são torturadas.

No rosto de Paneloux passou uma sombra de perturbação.

- Ah, doutor – exclamou, com tristeza -, acabo de compreender aquilo a que se chama a graça.

Mas Rieux deixara-se cair de novo no seu banco. Do fundo do cansaço que lhe voltara respondeu com suavidade:

- É o que eu não tenho, bem sei. Mas não quero discutir isso com o senhor. Trabalhamos juntos para qualquer coisa que nos une para além das blasfêmias e das orações. Só isso é o que importa (CAMUS, 2017, p.214).

A exposição da cidade de Orã no drama acometida pela peste é uma proposta de Camus em demonstrar a alienação do ser humano, mas também do absurdo metafísico alcançado em seu ensaio *O mito de Sísifo*. Em *A Peste*, o absurdo se apresenta como uma evidência experimentada. De acordo com Vicente Barreto, em *Camus – vida e obra*, o cuidado e a responsabilidade do escritor foi em:

Criar personagens que vivam a experiência absurda. Para eles a mais evidente manifestação do absurdo é a presença do mal. Entramos aí no ponto central de *La Peste*. A peste é usada como um símbolo do sofrimento humano, da decadência e degenerescência humana que é o aspecto visível e palpável do mal. Tanto em sua obra de ficção como na de ensaio, Camus preocupa-se com o problema do mal. Em 1948 ele fez uma conferência para os dominicanos sob o título “L’Incroyant et les Chrétiens”, na qual dizia: “Participo com os senhores do mesmo horror do mal. Mas não participo da sua esperança e continuo a lutar contra este universo no qual as crianças sofrem e morrem”. O personagem de *La Peste* que se detém sobre o flagelo como a manifestação do mal é o padre jesuíta Paneloux. Ele representa em Orã, varrida pela peste a esperança na vida futura. Camus mostra como o sofrimento e a miséria espalhadas pelo flagelo comovem o padre que no final mergulha numa atitude desesperada (BARRETO, 1970, p. 160).

Segundo o biógrafo, para Camus existem dois tipos de fé: a triunfante e a desesperada; “Camus considerava a fé cristã como uma omissão em virtude da submissão da razão à injustiça, a mais escandalosa, como a morte de uma criança pela peste. Existiam cristãos como santo Agostinho, que não viveram uma fé triunfante, nem foram tragados pelo desespero da fé” (CAMUS, 1970, p. 160).

Nesse sentido, esses cristãos viveram meramente uma vivência trágica. A fé triunfante seria, portanto, aquela de um tipo de cristianismo soldadesco e vingativo. Para Rieux, que tinha vivido tanto em hospitais, a ideia de castigo coletivo lhe era inútil; considerava, assim, o padre, um teórico estudioso, porque como não havia visto muitas mortes falava em nome de uma verdade e de uma fé que fundamentam convicções abstratas. Em contrapartida, o doutor julgava o homem sentenciado ao padecimento e à morte sem razões categóricas ou evidentes. Quando Tarrou pergunta ao médico se pensava como o padre, que a epidemia teria seu lado bom, por abrir os olhos e obrigar a pensar, Rieux responde:

Como todas as doenças deste mundo. O que é verdade em relação aos males deste mundo é também verdade em relação à peste. Pode servir para engrandecer alguns. No entanto, quando se vê a miséria e a dor que ela traz, é preciso ser louco, cego ou covarde para se resignar à peste (CAMUS, 2017, p. 120).

Rieux lutava contra a criação tal qual ela era; enquanto Paneloux consentia nela, em acordo com os desígnios de Deus. Questionado por Tarrou acerca desse tema, o médico lhe diz:

É uma coisa que um homem como o senhor consegue compreender, não é verdade? Já que a ordem do mundo é regulada pela morte, talvez convenha a Deus que não acreditemos nele e que lutemos com todas as nossas forças contra a morte, sem erguer os olhos para o céu onde ele se cala (CAMUS, 2017, p.122).

O padre experimenta, com o primeiro sermão, uma fé triunfante, e após a morte do filho do juiz, concorre para uma fé desesperada, para o fatalismo. Antes, porém, ele concorda com o convite de Tarrou para que se juntasse ao grupo de Rieux no combate à peste. Seu segundo sermão, cuja audiência já não fora a mesma do primeiro, toma um outro rumo, pois o martírio sem sentido da criança trouxe um tanto de real para o seu idealismo cristão. Seu tom foi mais ponderado e mais sensato que o outro, e “em várias ocasiões os ouvintes notaram certa hesitação no seu discurso. Coisa mais curiosa ainda, dizia “nós”⁹⁸, em vez de empregar a segunda pessoa do plural” (CAMUS, 2017, p.208).

O sermão, dessa vez não é transcrito de modo literal, ele é visto pelo filtro do olhar de Rieux, como a traduzir as palavras de Paneloux, pois em apenas alguns momentos do relato é que surge as palavras realmente ditas pelo padre. Este, por sinal, falava agora que todo sofrimento era sempre um benefício para um cristão, mas o que chamou atenção do médico foi quando o padre disse

vigorosamente que havia coisas que se podiam explicar em relação a Deus e outras que não se podiam. Havia, certamente, o bem e o mal e, geralmente, as pessoas sabiam explicar facilmente o que os distinguia. A dificuldade começava, porém, no interior do mal (...) na verdade, nada havia de mais importante sobre a Terra que o sofrimento de uma criança e o horror que esse sofrimento traz consigo e as suas razões que é preciso descobrir. No resto da vida, Deus nos facilitava tudo e, até então, a religião não tinha méritos. Aqui, pelo contrário, ele encontrava-

⁹⁸ Segundo Pino, Camus já em seus *Cadernos (1939-42)*, Camus “anunciava nas suas primeiras anotações: “não querer se solidarizar é sempre vão”. Antes da peste, cada um vivia suas próprias ilusões; depois, todos devem enfrentar a solidão, a dor e a morte e, por consequência, encarar a absurdidade da existência. O padre, o médico, o filósofo, todos se perguntam qual o sentido de todo o sofrimento e eles reconhecem, nos outros, sua mesma revolta. No momento em que os homens reconhecem que a Peste não é nenhum castigo divino, que ela é tão absurda quanto a própria existência, eles veem que sua sociabilidade é o único bem humano que eles podem opor sem mentiras à Peste – vitoriosamente ou não, pouco importa” (2014, p. 123).

nos contra a parede. Estávamos assim sob as muralhas da peste e era à sua sombra mortal que era preciso encontrar o nosso benefício. O padre Paneloux chegava até mesmo a recusar as oportunidades que lhe permitissem escalar a muralha (CAMUS, 2017, p. 209).

Para o padre, agora, a religião do tempo da epidemia não era mais a mesma daquela de todos os dias, e Deus concedia aos seus nesses dias de peste a graça da desgraça para que pudessem assumir a maior virtude: a do Tudo ou do Nada. Assim, “todo pecado era mortal e toda indiferença, criminosa (...) não se podia dizer “Isso eu compreendo, mas aquilo é inaceitável”, era preciso agarrar-se avidamente a este inaceitável que nos era oferecido, justamente para que fizéssemos nossa escolha” (CAMUS, 2017, P. 211). Dessa forma, negou aquele ponto do primeiro sermão em relação aos cristãos da Abissínia, bem como o que dizia respeito aos monges do Cairo. E disse, finalizando, que era preciso ser aquele que fica, em referência a um episódio da grande peste de Marselha onde, dos 81 religiosos do Convento de La Mercy quatro sobreviveram, três fugiram, e Paneloux se concentrou no exemplo de resistência daquele que ficou.

Com essa transformação, o reverendo assustou seus dois auxiliares de missa, um jovem diácono e um velho padre que estavam presentes, por acharem que seu discurso agora tinha palavras ousadas de pensamento. Para o velho, o padre naquela idade mostrava mais inquietação que força, e, para o jovem, Paneloux dificilmente obteria o *imprimatur*. Por fim, o diácono chegou a uma conclusão - que revela a antiga concorrência de busca pela verdade entre a ciência e a religião:

“- Se um padre consulta um médico, há contradição” (CAMUS, 2017, p. 214).

Para Tarrou, que conhecera um padre cuja fé havia perdido durante a guerra, pois testemunhou o rosto de um rapaz com os olhos vazados, Paneloux tinha razão:

- Quando a inocência tem os olhos vazados, um cristão deve perder a fé ou aceitar que lhe furem os olhos. Paneloux não quer perder a fé. Irá até o fim. Foi isso o que quis dizer. Será que esta observação de Tarrou permite esclarecer um pouco os mementáveis acontecimentos que se seguirem e em que a atitude de Paneloux pareceu incompreensível aos que o cercavam? É o que se verá (CAMUS, 2017, p. 214),

A partir deste momento, o reverendo “toma o partido desse mundo sofredor, pois está a ele indissolivelmente ligado. Deixou de ser um instrumento de Deus, seu Juiz e Criador, para ser um simples e sofrido homem. Ele adere então ao que chamou de fatalismo, a fé desesperada.” (BARRETO, 1970, p. 161). Fosse preciso um terceiro

sermão, o jesuíta faria, e o fez em certa medida, sendo que os dois primeiros foram por discurso, quanto ao “último”, se traduziu pelo seu comportamento. Assim, dado que a evolução da peste na cidade provocasse descolamentos, Tarrou deixou o hotel e foi morar na casa de Rieux, e o padre teve que deixar seus aposentos na ordem para morar na casa de uma senhora idosa, frequentadora das missas, ainda imune à peste.

O relato do que aconteceu, vem através do informe da anfitriã do padre. Ele não saía do quarto, sua atitude foi a princípio de foi de angústia, apatia, mau humor, e dizia que não tinha a peste, recusando qualquer visita de um médico, porque estaria em desacordo com os seus princípios. “Ao fim de certo tempo, admirada de não ver o padre sair do quarto, decidira, depois de muita hesitação, bater à porta. Encontrou-o ainda deitado, depois de uma noite de insônia. Respirava com dificuldade e parecia mais congestionado que habitualmente (...) o que mais a impressionara fora a agitação incessante que o padre passara o dia. Tirava os lençóis e tornava a cobrir-se, passando incessantemente as mãos sobre a testa úmida e erguendo-se muitas vezes para tentar tossir, com uma tosse estrangulada, rouca e úmida, aos arrancos. Parecia então incapaz de extirpar do fundo da garganta os tampões de algodão que o teriam sufocado” (CAMUS, 2017, p. 215).

Ao fim, o que se segue é uma madrugada de agonia e o padre pede que o leve para o hospital. Rieux chegou antes contatando que já devia ser tarde demais. Embora o padre não tivesse os típicos sintomas da peste bubônica ou pulmonar, o médico decide isolá-lo.

O padre sorriu estranhamente, como por delicadeza, mas calou-se. Rieux saiu para telefonar e voltou. Olhava para o padre.

- Ficarei perto do senhor – disse-lhe, suavemente.

O outro pareceu reanimar-se e voltou para o médico uns olhos aos quais uma espécie de calor parecia ter retornado. Depois articulou com dificuldade que era impossível saber se o dizia com tristeza ou não:

- Obrigado. Mas os religiosos não têm amigos. Concentram tudo em Deus.

Pediu o crucifixo que estava colocado à cabeceira do leito e, quando o recebeu, voltou para ele o olhar. No hospital, Paneloux não descerrou os dentes. Abandonou-se como uma coisa a todos os tratamentos que lhe impuseram, mas não largou o crucifixo. Entretanto, o caso do padre continuava a ser ambíguo. A dúvida persistia no espírito de Rieux. Era a peste e não era? Havia algum tempo ela parecia comprazer-se em confundir os diagnósticos. No caso de Paneloux, porém, o que se seguiu viria demonstrar que esta incerteza não tinha importância. A febre subiu. A tosse tornou-se mais rouca e torturou o doente durante todo o dia. À noite, finalmente, o padre expectorou o algodão que o sufocava. Estava vermelho. Em meio ao tumulto da febre, Paneloux conservava o olhar indiferente e quando, no dia seguinte de manhã, o encontraram morto, meio fora do leito, seu olhar não exprimia nada. Na ficha escreveram: “Caso duvidoso” (CAMUS, 2017, p. 218).

A tenra resistência do reverendo fora transfigurada em dúvida, acalentada pela ideia de suicídio, uma vez que ele sucumbiu à experiência absurda da qual nos fala Camus em *O mito de Sísifo*: “Só existe um problema filosófico sério: o suicídio. Julgar se a vida vale ou não vale ser vivida é responder à pergunta fundamental da filosofia” (CAMUS, 2010, p. 19). Seu fim, é o de um religioso intelectual fragmentado em suas convicções, e ainda que tivesse conseguido ultrapassar o seu próprio convertimento, tentando se adequar melhor à situação por um frágil despertar da revolta através do seu segundo sermão, ele segue em direção ao desespero, pois seu clamor se tornou blasfêmia para si mesmo, para enfim, com o acontecimento da sua morte, alcançar o niilismo contrário a tudo em que ele acreditava e pregava inicialmente.

3.3. Tarrou e o acontecimento do amor

“A nobreza do ofício de escritor está na resistência à opressão,
portanto na aceitação da solidão”

(CAMUS, 1994, p. 303)

Jean Tarrou, mais que Rambert, chega próximo a Rieux no tocante à imagem do arquétipo camusiano de ação humana, representado por inquietações existenciais, composto de integridade moral, voltado para a realidade concreta, movido pelo exercício de consciência e sentido de resistência, partidário de uma justiça cujo valor primário é o próprio homem e sua necessidade de agir; daí a afinidade recíproca entre os dois, desde o início da narrativa, quando se encontram pela primeira vez na residência dos bailarinos espanhóis, no último andar do prédio onde o médico morava.

Tratam-se de criaturas postas a meio caminho entre o discernimento e a solidão, entre as suas responsabilidades e os seus respectivos desígnios, como nas antigas tragédias gregas, das quais emerge a figura paradigmática de Antígona, possivelmente a metáfora mais remota acerca da ideia de resistência deliberada e amor fraterno na ficção do ocidente. Esse delineamento de arquétipo também pode ser encontrado, na obra de Camus, no personagem Diego, em *Estado de sítio*⁹⁹, bem como em Kaliayev, de *Os justos*.

⁹⁹ Ainda no que se refere às relações entre *A Peste* e a peça de Camus, Pierre-Louis Rey ressalta que “é possível ler a expressão “estado de sítio” na terceira parte de *A peste*, cuja ação se desenrola, como a da peça, em uma vila marítima, e o mar oferece, nos dois casos, uma escapatória possível aos sitiados. A epidemia surge nos bairros populares antes de alcançar o centro da cidade. Este deslocamento, observação de tom neutro em *A peste*, alimenta, por algum tempo, em *Estado de sítio*, o consolo covarde do Primeiro Alcaide. Alguns episódios se repetem em uma e outra obra: o comediante que cai brutalmente, na primeira parte da peça, lembra o cantor que, após alguns sinais da doença anunciada, tomba no meio do terceiro ato de *Orfeu e Euridice*. Do romance ao teatro, vários papéis secundários se simplificaram. Se o Juiz (“Reze para que Deus perdoe seus pecados”) e o Cura (“Chegou a punição”) são reunidos para assumir as

O primeiro exerce sua resistência através da ousadia com as palavras contra uma peste burocrática; o segundo, não queria acrescentar uma injustiça viva no espaço vazio de uma justiça morta. Na Prática, as duas peças de teatro, unidas com *A Peste*, fazem parte da ilustração do tema da revolta compondo o quadro ficcional do segundo ciclo de criação do autor.

Os três nomes, Rieux, Tarrou, Rambert, formam em *A Peste*, uma espécie de tríptico da revolta, pois constata-se, de início, o que é preciso ser apurado: o absurdo da epidemia; para em seguida, resistir, revoltar-se, tomar providências, atuar provocando uma reação a qualquer ordem de acontecimentos.

Testemunha tão ocular do que aconteceu quanto o próprio Rieux, Tarrou se destaca a princípio pela despreensão das suas anotações. O médico, em contrapartida, mais objetivo, age desde o princípio com o intuito prático de combater e narrar. A condição de Jean é a de um *bon-vivant*. Assim, ele vive preliminarmente o agrado da vida, sabia viver os prazeres da existência sem se tornar refém deles. Era visto nas praias

nadando frequentemente e com visível satisfação. Bonachão, sempre sorridente (...) na realidade, o único hábito seu que conheciam era a convivência assídua com os bailarinos espanhóis, bastante numerosos na cidade. Seus apontamentos, de certa forma, constituem também uma espécie de crônica desse período difícil. Mas trata-se de uma crônica muito especial que parece obedecer a uma ideia preconcebida de insignificância. À primeira vista, poderíamos achar que Tarrou se empenhara em ver as coisas e os seres por um binóculo invertido. Na confusão geral, ele se empenhara, em suma, em ser o historiador do que não tem história. Pode-se, sem dúvida, deplorar esse preconceito e suspeitar certa dureza de coração. Nem por isso é menos verdade que os seus cadernos podem fornecer, para uma crônica desse período, uma quantidade de pormenores secundários que têm, contudo, importância;

imprecações do padre Paneloux, este se beneficiava, graças à duração do romance, de uma complexidade que falta às personagens da peça. Mais do que um endurecimento da posição de Camus em face da Igreja, essa diferença deve ser atribuída às exigências cênicas. O barqueiro, mercenário e disposto a afastar Diego do flagelo, resume o papel dos balseiros que se apresentavam para repatriar Rambert. Em compensação, o demônio do mal e o gosto pelo sarcasmo de Cottard e do velho asmático são desenvolvidos e enriquecidos pela figura simbólica de Nada, cuja perversidade é alimentada mais pela natureza profunda do seu ser do que pelas circunstâncias. No que toca aos protagonistas das duas obras, eles se parecem muito pouco, ainda que ambos sejam médicos. A tentação de uma felicidade egoísta que Rieux reconhece nos outros, sem nunca estar perto de concedê-la a si, anima Diego durante o prólogo (“Vou tratar de ser feliz”) antes que ele a supere. Espécie de Rambert sublimado em Rieux (falando *grosso modo*), Diego assegura a dinâmica de *Estado de sítio*. Por fim, apresentando-se logo nas primeiras páginas como uma tragédia da separação, *A peste* deixava (com exceção da discreta mãe de Rieux) as mulheres fora dos muros, ao passo que a separação dos amantes que se desenha no horizonte de *Estado de sítio* acentua a comovente figura de Vitória, infligindo nela um medo indigno do que aquele inspirado pelo opressor na maioria dos cidadãos” (REY, 2002, p. 10). Quanto a esse aspecto do tema da separação, Camus, no decorrer da elaboração do seu romance, acentuou ainda mais esse sentimento, por sublinhar junto ao sentido do exílio, como um importante leitmotiv, provavelmente o mais fundamental valor simbólico em *A Peste*.

a sua própria singularidade impedirá que se julgue de modo precipitado esse interessante personagem (CAMUS, 2017, p. 28).

Tarrou¹⁰⁰ achava apenas que aquela aparição dos ratos era coisa curiosa, o que para Rieux era irritante. O outro achava irritante num certo sentido, porque para ele era positivamente interessante, uma vez que nunca havia visto algo semelhante. Em certa medida, trata-se do mesmo interesse que teve Rambert sobre esse acontecimento, ainda que impulsionado pela proposta do médico para que o jornalista fizesse uma reportagem sobre o mesmo assunto: a quantidade de ratos mortos na cidade.

Tarrou era um tanto quanto Diego no início do seu drama, em *Estado de sítio*, quando almejava tratar de ser feliz, e buscar sua paz. Rieux, ao contrário, nesse ponto, vivia para o trabalho desde o primeiro momento em que é apresentado no relato. De acordo com o médico, Tarrou era “um homem ainda novo, de aspecto pesado, rosto fechado e cansado, riscado por sobrancelhas espessas (...) fixara-se em Orã havia algumas semanas e morava desde então, em um grande hotel no Centro” (CAMUS, 2017, p. 18). Para além da afeição e luta em comum que ligará esses dois homens, os cadernos de Tarrou, e seu extenso depoimento sobre suas origens e motivações ao final da narrativa, arrebatam Rieux pelo sentido de humanidade. Todavia, os dois se provam, em suas conversas e crônicas, pela interpretação que realizam das paixões humanas, pela análise da justiça terrena, onde não há, para eles, espaço para Deus.

As pesquisas de Tarrou visadas em seus apontamentos são providas de uma singular percepção da realidade. Elas acorrem desde as mais prosaicas observações, de diálogos esparsos registrados nas ruas, nos bondes, em restaurantes e hotéis, até ganhar um talhe mais profundo de análise e pensamentos. Dessa forma, a evolução intelectual dos seus cadernos acompanha o próprio desenvolvimento da epidemia, pois a cada progressão da doença, a cada novo acontecimento, sua linguagem vai se apartando do

¹⁰⁰ Conta-se uma anedota interessante a respeito de Tarrou, de tão carismática era essa personagem. Pois, Camus, entre suas viagens para o leste europeu, Itália, as Baleares, os Estados Unidos e mais tarde à Grécia em 1955 (onde realiza uma palestra sobre o teatro e a tragédia) veio à América do Sul em 1949 para uma série de visitas e conferências. Quando chegou no Rio de Janeiro, “Camus já era bem conhecido por *O Estrangeiro* e *O Mito de Sísifo*. Calígula tinha se apresentado com êxito e sua obra de jornalista coloca-o em contato periódico com a população. Todavia, será com *A Peste* que atingirá repercussão mundial. Os seus personagens – Rieux, Tarrou, Grand, Paneloux, Rambert, Cottard – convertem-se em máscaras vivas que tremulam em toda parte. Dois anos depois da publicação de *A Peste*, Camus visitava os subúrbios do Rio. Um jovem mulato, poeta, adianta-se a recebê-lo, entrega-lhe uma garrafa de aguardente e lhe pergunta: “Trouxe Tarrou?” Bem entendido, a pergunta era tão pertinente como a pinga que a acompanhava. Camus tinha criado um mundo enclausurado – Oran sob o castigo da peste – onde agiam sombras humanas que, quando particularizadas em um nome, pareciam se integrar a uma “troupe” capaz de debruçar-se, como um circo itinerante, sobre qualquer tempo e lugar” (GONZÁLEZ, 1983, p. 61).

caráter digressivo, resistindo aos saltos intermitentes de um assunto a outro, para tomar a direção de algumas reflexões muito caras a Camus, como a pena de morte.

A propósito, o escritor acreditava que uma das funções de um letrado ou pensador era a de despertar a sociedade no sentido de desmascarar a pena capital desmistificando-a, demonstrando as reais intenções de um Estado que se arvora no direito de usurpar a vida humana, quando deveria proteger essa mesma vida recuperando-a, e não castigá-la de modo sumário. Em seu único trabalho teórico sobre esse tema, o ensaio *Réflexions sur la Guillotine*, publicado primeiramente na *Nouvelle Revue Française*, e em seguida compondo o livro que escreveu com o romancista Arthur Koestler: *Réflexion sur la peine de mort*, de 1957, Camus analisa historicamente a questão, resgata o pensamento de Cesare Beccaria, para quem o Estado se esbarra num impasse: “Se é importante exhibir muitas vezes ao povo provas do poder, então os suplícios devem ser frequentes; mas será preciso que os crimes também o sejam, o que provará que a pena de morte não impressiona como devia, de onde resulta que ela é ao mesmo tempo inútil e desnecessária” (BECCARIA *apud* BARRETO, 1970, p. 193).

Para Camus, o corpo social, a coletividade, mata para em certa medida também morrer recorrendo à violência humana ancestral, instintiva, pois de acordo com ele “não é mais a sociedade humana e natural que exerce seus direitos de repressão, mas a ideologia que reina e exige sacrifícios humanos” (CAMUS *apud* BARRETO, 1970, p. 197). Assim, os recursos despóticos de punição foram criados pelo Estado para remendar sua própria deformação. O tema da morte, segundo Barreto:

persegue Camus em toda a sua obra de ficcionista, dramaturgo e ensaísta. O término da vida humana representava para Camus a suprema injustiça e o supremo absurdo. Qualquer oportunidade que o homem possa ter para ser feliz desaparece na morte. Para Camus o absurdo da vida humana encontrava o seu coroamento na morte da pessoa. Entre os diversos tipos de morte avulta, pela sua barbaridade e primitivismo, a pena de morte. O absurdo torna-se institucionalizado e contribui para mostrar claramente o anti-humano do nosso tempo. A intolerância social é a expressão mais simples de recusa dos valores humanos em uma determinada sociedade. Para Camus a pena de morte institucionaliza a forma mais primitiva de intolerância. Aquela que nega ao homem qualquer outro direito pois seu grande argumento é a morte” (BARRETO, 1970, p. 189).

Tarrou, cuja internalização dos argumentos contra a condenação à morte já lhe era latente - de modo que Rieux não havia alcançado ainda toda extensão da importância dessa sua luta, senão com sua longa confissão ao médico, antes de morrer - era capaz de se admirar com tipos de cenas habituais como a que acontecia na beira de sua janela

quando via todos os dias um velho¹⁰¹ de cabelos brancos, bem penteados, roupa de militar, a jogar para os gatos pedaços pequenos de papel. Quando estes despertavam, com as patas estendidas para os últimos bocados que caíam, o velho, por sua vez, escarrava neles rindo quando atingia algum. Não demorou muito, os gatos sumiram com chegada da peste, e o velho ficou perturbado, “está menos bem penteado, menos vigoroso. Sente-se que está inquieto. Demorou-se apenas um momento e entrou. Só que, dessa vez, escarrara no vazio” (CAMUS, 2017, p. 30).

Muitas das impressões que temos da imagem arrogante e autoritária do juiz nos chegam através do olhar de Tarrou quando este encontrava a família daquele no restaurante do hotel. Jean, cuja habilidade comunicativa impressionava a todos, falava com todo tipo de gente e nas situações mais diversas:

No hotel, o vigia da noite, que é homem digno de confiança, disse-me que, com todos esses ratos, esperava uma desgraça. ‘Quando os ratos abandonam o navio...’ Disse-lhe que era verdade no caso dos navios. Mas que nunca se tinha verificado isso com as cidades. No entanto, a sua convicção persiste. Perguntei-lhe que desgraça, em sua opinião, se podia esperar. Não sabia. É impossível prever a desgraça. Mas não se admiraria se fosse um tremor de terra. Reconheci que era possível e ele perguntou-me se isso me inquietava. A única coisa que me interessa, respondi-lhe, é encontrar a paz interior (CAMUS, 2017, p.31).

Em outra ocasião, Tarrou registra que o diretor do hotel não conseguia falar de outra coisa, senão dos ratos:

Mas também é porque se sente envergonhado. Descobrir ratos no elevador de um hotel respeitável parece-lhe inconcebível. Para consolá-lo, eu lhe disse: ‘Mas acontece o mesmo a todos!’ Justamente, respondeu-me, somos agora como todos os outros. (...) É a partir desse ponto que os cadernos de Tarrou começam a falar com alguns pormenores dessa febre desconhecida com que o público já se inquietava. Ao notar que o velhinho voltara a encontrar os gatos com o desaparecimento dos ratos e que retificava pacientemente os seus tiros,

¹⁰¹ Sobre esse tique narrativo que é a história do velho dos gatos, bem como aquela do velho asmático, das ervilhas, elas reaparecem de modo intermitente ao longo de todo o enredo. Camus se utilizou desse artifício também em *O estrangeiro* com os episódios do velho Salamano e seu cão. São como camadas narrativas breves, incorporadas ao enredo, revelando um tom anedótico que pela frequência e argumento transmitem uma graça, um leve humor em meio à tragédia do flagelo; e no caso da história de Meursault, choca-se com toda indiferença do protagonista. Em seus *Cadernos (1939-42)*, Camus registra sua intenção de encaixar nos dois romances essas duas particularidades curiosas que ocorrem “à margem” dos acontecimentos mais relevantes. Para *O estrangeiro* ele anota: “Personagens. O velho e seu cão. Oito anos de ódio. O outro e seu tique de linguagem: “Era encantador, e digo mais, agradável”. “Um barulho ensurdecedor, e digo mais, resplandecente.” “É eterno, e digo mais: humano.” (2014, p. 56). Trata-se de um esboço para dois personagens: o já citado Salamano e outro chamado Masson. No caso de *A Peste*, é uma anotação mais curta: “História de P. O velhinho que joga pedaços de papel do primeiro andar para atrair os gatos. Depois cospe em cima. Quando acerta um gato, o velho ri.” (2014, p. 76).

Tarrou acrescentava que já se podia citar uma dezena de casos dessa febre, a maior parte dos quais tinha sido mortal (CAMUS, 2017, p. 32).

Para Rieux, os números de Tarrou eram exatos, e a essa altura a cidade tinha agora as portas fechadas. Pelo decreto de estado de peste declarado pela prefeitura, todos se encontravam prisioneiros de um acontecimento após o outro. O efeito do medo e do calor fazia as pessoas se esconderem nas casas, outros formavam tumultos nas portas da cidade, e os infratores que pensavam em fugir eram ameaçados de prisão, a polícia agia a cavalo contendo abusos, matando cães e gatos passíveis de transmitir pulgas. Toda Orã estava em estado de alerta: “No calor e no silêncio, e para o coração em pânico dos nossos concidadãos, tudo assumia, aliás, uma importância maior. Pela primeira vez, todos se tornavam sensíveis às cores do céu e aos odores da terra causados pela mudança das estações” (CAMUS, 2017, p. 108).

Compreendiam também, aterrorizados, que o efeito do calor de junho ajudaria o flagelo. A poeira e o tédio tinham o mesmo sentido e peso dos mortos: “O sol da peste apagava todas as cores e escoraçava qualquer alegria. Era essa uma das grandes revoluções da doença” (CAMUS, 2017, p. 109). A epidemia também se transformou na ruína do turismo. A iluminação da cidade foi reduzida; o soro vindo de Paris não surtia o efeito esperado; os abscessos dos doentes resistiam às incisões; a peste havia se tornado pulmonar e as autoridades municipais estavam desorientadas. Para Rieux, sempre absorto, “o que lhes falta é imaginação. Nunca estão à altura dos flagelos. E os remédios que imaginam não estão nem sequer à altura de um resfriado. Se os deixarmos agir, acabarão por morrer, e nós com eles” (CAMUS, 2017, p. 119).

Tarrou, seguindo a expansão da peste em geral, anotava que uma mulher abrira a sua janela num bairro deserto, dera dois gritos descomunais e em seguida se fechara de novo; as pastilhas de menta sumiram das farmácias, pois as pessoas achavam que iriam prevenir o contágio dessa maneira; o velho do gato, depois de duas aparições, percebendo a ausência dos gatos, se trancou por longo tempo. No restaurante do hotel Tarrou viu o juiz reaparecer, agora sem a esposa que estava em quarentena pela morte da mãe. Rieux anota:

- Não gosto disso – disse o gerente do hotel a Tarrou. – Com quarentena ou sem quarentena, ela é suspeita e, consequentemente, eles também.

Tarrou fez-lhe notar que, desse ponto de vista, todos eram suspeitos. Mas o outro era categórico e tinha sobre a questão opiniões bem definidas:

- Não, senhor, nem o senhor nem eu somos suspeitos. Eles são.

Mas o Sr. Othon não se alterava por tão pouco, e, por essa vez a peste não lhe custava nada. Entrava da mesma maneira na sala do restaurante, sentava-se antes dos filhos e continuava a dirigir-lhes frases distintas e hostis. Apenas o garoto mudara de aspecto. Vestido de preto como a irmã, um pouco mais curvado sobre si próprio, parecia uma pequena sombra do pai. O vigia, que não gostava do Sr. Othon, dissera a Tarrou:

- Ah! Aquele vai morrer todo vestido, nem será preciso arrumá-lo. Vai direitinho. (CAMUS, 2017, p. 111)

Nessa passagem, despontam um comentário e um breve retrato significativos. Primeiramente, sugere um aspecto típico de ‘homens em tempos sombrios’ – para lembrar a célebre expressão de Hannah Arendt, que dá título ao seu livro; nele, alguns desses homens notáveis, analisados por ela, não acumularam somente glórias e acertos na Resistência, mas também irresponsabilidades em tempos como esses, de guerra e opressão. Pois, guardando as proporções entre homens ilustres dos quais fala a pensadora alemã e uma simples personagem do romance de Camus, muitos, como o gerente do hotel, nesses períodos, manifestam uma atitude de alienação ou conduta inconsequente: a de achar que nada do que está acontecendo lhes diz respeito. Em segundo, trata-se de uma antecipação sutil do que acontecerá com a terrível agonia do filho do juiz, na descrição, já visivelmente acometido pela peste sem que o leitor ainda saiba o que se dará com a criança.

Nos cadernos, também surge um breve comentário sobre o primeiro sermão de Paneloux. Diz Tarrou:

compreendo esse simpático ardor. No começo dos flagelos e quando eles terminam, faz-se sempre um pouco de retórica. No primeiro caso, não se perdeu ainda o hábito, e no segundo, ele já retornou. É no momento da desgraça que a gente se habitua à verdade, quer dizer, ao silêncio. Esperemos (CAMUS, 2017, p. 112).

Sua análise e intuição indicam uma sagacidade incomum ao vislumbrar o destino do padre, desconfiando de um homem impressionante que queria impressionar, como foi o caso de Paneloux. Os registros de Tarrou seguem comentando sobre uma cidade onde ninguém mais sorri, senão os bêbados, que para ele, riem até demais. Nos bondes, sobrecarregados por se tornarem o único meio de transporte, os passageiros sempre que possível dão às costas uns aos outros com medo do contágio, e nas paradas, tratam de se afastar, de se isolar, “frequentemente ocorrem cenas devidas apenas ao mau humor, que se torna crônico. Depois da passagem dos primeiros bondes, a cidade desperta pouco a pouco (...) se pode sentir essa paixão de viver que cresce no meio das grandes desgraças”

(CAMUS, 2017, p. 115). Há uma crise de abastecimento, as pessoas recorrem aos restaurantes para simplificar a vida, mas falta açúcar e café, as pessoas perdem tempo limpando os talheres com medo da doença. Segundo Tarrou, todos se antecipam

para qualquer coisa que conhecem mal ou que lhes parece mais urgente que Deus. A princípio, quando achavam que era uma doença como as outras, a religião tinha o seu prestígio. Mas quando viram que o caso era sério, lembraram-se do prazer. Toda angústia que se pinta durante o dia nos rostos se dissolve então, no crepúsculo ardente e poeirento, numa espécie de excitação desastrada, numa liberdade desastrada que inflama todo um povo. E também eu sou como eles. Puro engano! A morte nada é para homens como eu. É um acontecimento que lhes dá razão (CAMUS, 2017, p. 116).

Com todo o gracejo da ideia de engano, seus apontamentos concorrem ao final desse trecho para sua causa, sua motivação de viver, sua luta mais árdua: a morte. Porque paradoxalmente, não sendo a sua própria morte um problema para Tarrou - aliás, ele agonizará terrivelmente com os efeitos da peste -, Rieux, por mais de uma vez o inqueriu sobre a ideia dele, compactuada entre os dois, a propósito da formação das comissões sanitárias espontâneas¹⁰². Sabiam do entorno, do perigo da exposição ao flagelo. Assim, o médico lhe disse antes que poderia ser um trabalho mortal e precisava deixá-lo ciente:

- É preciso que venha amanhã ao hospital, por causa da vacina preventiva. Mas, para terminar e antes de entrar nessa história, pense que tem uma chance em três de sair disso.
- Esses cálculos, doutor, não têm sentido, sabe tão bem quanto eu. Há cem anos, uma epidemia de peste matou todos os habitantes de uma cidade da Pérsia, exceto precisamente o lavador de defuntos, que nunca tinha deixado de exercer a profissão.
- Teve a sua terceira chance, nada mais – disse Rieux numa voz subitamente mais velada. – Mas é verdade que temos ainda muito a aprender sobre esse assunto (CAMUS, 2017, p. 124).

Temos aqui duas variantes, dois pontos de vista de um mesmo espírito em face de uma mesma questão; um médico pragmático, porém sempre agnóstico, e seu companheiro de luta que lhe dizia saber tudo da vida, pois Tarrou não tinha mais nada que aprender segundo ele; sente-se, portanto, que estava pronto, de um modo ascético para o combate e a morte. Sua moral, indagada por Rieux acerca do motivo pelo qual ele se ocupava de todo esse engajamento, ele responde simplesmente que era por conta de uma compreensão da vida.

No decurso dos meses de setembro e outubro os cadernos de Tarrou continuam a exhibir a mesma intensa curiosidade, mas perdera em variedade de assuntos. Por essa

¹⁰² Uma metáfora patente ao movimento de Resistência durante a Segunda Guerra Mundial.

época, ele se interessa sobretudo pela figura sarcástica e conflituosa do capitalista: “as notas de Tarrou convergem pouco a pouco para o personagem Cottard. Tarrou tentou fazer um quadro das reações e reflexões de Cottard, tal como elas lhe eram confiadas por ele ou tal como ele as interpretava sob a rubrica “Relações entre Cottard e a Peste” (CAMUS, 2017, p. 182). Estimulado por alguns diálogos que manteve com o capitalista onde despontava seu ar egoísta, certo humor mórbido e sua atitude cômoda de não ser mais intimado, tendo em vista o caos jurídico que a peste lhe proporcionava. Com efeito, em uma das conversas que manteve com Cottard, este manifesta claramente sua tendência colaboracionista de cooperar com o flagelo, pois que ao não fazer nada para contê-lo, dele se beneficiava:

Cottard olhava para Tarrou sem compreender. Este disse que homens demais continuavam inativos, que a epidemia dizia respeito a todos e que cada um devia cumprir o seu dever. As comissões sanitárias estavam abertas a todos.

- É uma ideia – disse Cottard -, mas isso não servirá para nada. A peste é forte demais.

- Vamos saber – retrucou pacientemente Tarrou – quando tivermos tentado tudo.

Durante esse tempo Rieux, à sua secretária, copiava fichas. Tarrou continuava a olhar para o capitalista, que se agitava na cadeira.

- Por que não se junta a nós, Sr. Cottard?

O outro levantou-se com ar ofendido e pegou o chapéu redondo: - Não é minha profissão. – Depois, num tom de bravata, acrescentou: - Além disso, sinto-me bem na peste. Não vejo por que haveria de me empenhar em fazê-la cessar.

- Ah! É verdade, ia me esquecendo, sem isso o senhor seria preso (CAMUS, 2017, p. 148).

A trajetória meditativa de Tarrou segue do esgotamento dos seus cadernos para o impulsionamento dramático do seu discurso a Rieux, onde revela o embrião da sua revolta, seu exílio definitivo e seu engajamento político anterior contra a pena de morte; um assunto já evidente, pela sua repulsa a essa bestialidade contrária à vida, num diálogo antecedente com o médico, quando este lhe dizia que o governo pensava em chamar para as comissões os presos para os trabalhos mais pesados. Tarrou retrucou:

- Gostaria mais que fossem homens livres.

- Eu também. Mas por que, afinal?

- Tenho horror às condenações à morte (CAMUS, 2017, p. 119).

Sua vida se tornou, por essa repugnância frente a uma ação tão atroz quanto esta - a de se atentar sumariamente contra a vida humana -, que antes da sua chegada a Orã, já desarraigado moralmente da sua família, praticava um ativismo irrestrito contra a pena

capital¹⁰³. A morte regulamentada pela lei lhe foi imposta pelo seu próprio pai, promotor de justiça, cujo regozijo era evidente para Tarrou, ainda adolescente, vendo o pai acordar cedo com satisfação para assistir aos fuzilamentos, aos quais havia dado a sentença. Desse modo, seu equilíbrio espiritual tinha sido quebrado nesse momento quando foi levado pelo pai a presenciar uma condenação à morte, seguida da execução do condenado. Com efeito, poderia ser de Tarrou a reflexão que Susan Sontag faz em *Diante da dor dos outros*, segundo a qual “lembrar, cada vez mais, não é recordar uma história, e sim ser capaz de evocar uma imagem” (SONTAG, 2003, p. 75). Essa visão do condenado, tanto no tribunal quanto na execução foi o que fez ele se lançar em seu combate contra a pena capital.

De escolha própria, Tarrou¹⁰⁴ havia escolhido a solidão. Já tinha se tornado um exilado eletivo, mesmo antes da peste, quando preferiu deixar o mundo ao qual pertencia: “conheci a pobreza aos 18 anos, ao sair da abundância. Exerci mil profissões para ganhar a vida. E não me dei muito mal. Mas o que me interessava era a condenação à morte. Queria ajustar as contas com a coruja ruiva. Por isso meti-me na política, como se diz” (CAMUS, 2017, p. 233). Para ele, a sociedade repousa na condenação à morte e não queria ser

¹⁰³ Em *A Peste* esse tema da condenação é levantado no início do relato quando Grand assiste uma cena curiosa envolvendo Cottard que se desassossega pela simples menção a uma crônica policial diante de uma vendedora de tabaco. Em meio à conversa ela fala “de uma prisão recente que alvoroçava Argel. Tratava-se de um jovem que matara um árabe numa praia” (CAMUS, 2017, p. 57). Tal recurso de circularidade, na obra de Camus, se refere a um cruzamento de personagens e dramas em narrativas diferentes criadas pelo autor, como a querer formar um painel de entrelaçamentos à maneira de Balzac. Para Costa Pinto, “Camus aprofundará esse dispositivo ficcional por meio da comutação de imagens pela qual *O Estrangeiro* lê *O Mal-entendido*, *A Peste* lê *O Estrangeiro* e *A Queda* lê *A Peste*. Assim, se a história de *O Mal-entendido* era vivida com naturalidade por suas personagens e era dessa naturalidade que nós retirávamos o sentido exemplar de uma trama inverossímil, Meursault neutraliza esse paradoxo e, como leitor, transforma o inverossímil em natural. É por isso que, comentando a história que encontra no recorte de jornal (e que é praticamente a mesma de *O Mal-entendido*), ele diz: “Por um lado era inverossímil. Por outro lado, era natural”. E se o mesmo acontecerá com a história de Meursault, em *A Peste*, não é porque o contexto de *O Estrangeiro* tenha perdido sua coloração trágica, mas porque ele é evocado no interior de uma “crônica” construída ela mesma dentro desta oscilação: “Esses fatos parecerão a alguns perfeitamente naturais e a outros, pelo contrário, inverossímeis”. Camus cria assim um mundo em que tudo é natural, já que o inverossímil é da ordem da própria natureza. O inverossímil apenas expressa, no plano do homem, a ausência de sentido de uma natureza que, por um cacoete antropomórfico, queríamos harmônica e unitária. Pois o absurdo resulta do *encontro* entre a consciência do homem e a opacidade do mundo” (PINTO, 1998, p. 141).

¹⁰⁴ De acordo com Barreto, “Tarrou é o personagem que começando a sua vida na luta contra a condenação à morte acaba por descobrir que existe um tipo de peste tão devastadora e mortal como a que contagiou Oran. É a peste interior, que deforma a alma e que tem diversos nomes: o ódio, a mentira, o orgulho. “Eu sei de fonte segura (sim Rieux, eu sei tudo da vida, você bem o sabe) que cada um traz em si a peste, porque ninguém, ninguém mesmo, no mundo está imune”. A luta contra o mal, e assim diz Tarrou, é semelhante à luta contra o bacilo da peste. Sua vitória dependerá de um esforço contínuo e determinado. Neste contexto a melhor forma de ajudar aos homens é ser puro, pois como disse Tarrou, somente aquele que não está contaminado, não contaminará” (BARRETO, 1970, p. 163).

atacado pela peste dos ‘assassinos delicados’, para lembra aqui uma expressão de Camus que diz respeito a outras formas de terror analisadas pelo escritor.

Embora não se saiba o motivo pelo qual Tarrou decidiu morar em Orã, parecia ser devidamente afortunado para viver de maneira despreocupada. Entretanto, sabemos através do longo depoimento confessado junto a Rieux - por volta do mês de novembro ao final do relato, quando a peste começa a regredir - as razões que o levaram a viver exilado e, com a aparição da peste, ter tomado o partido das vítimas, dos vencidos.

Esse discurso de Tarrou foi proferido a Rieux no terraço do velho asmático, em uma das últimas visitas que o médico fez; foram juntos, um local simbólico onde o médico ao final da narrativa, solitário, pelo estilo individual do qual quis Camus compor *A Peste*, domina com o seu olhar a cidade libertada. Mas é Rieux quem registra que

no céu varrido e polido pelo vento brilhavam estrelas puras a que o clarão longínquo do farol misturava, de momento a momento, uma cinza passageira. A brisa trazia cheiros de especiarias e de pedra. O silêncio era absoluto.

- Está bom aqui – disse Rieux. – É como se a peste nunca tivesse subido até aqui.

Tarrou, de costas para ele, olhava para o mar.

- É verdade – retrucou ele, um momento depois. – Está bom.

Veio sentar-se perto do médico e olhou para ele atentamente. Por três vezes o clarão reapareceu no céu. Das profundezas da rua chegou até eles um ruído de louça. Na casa, uma porta se bateu.

- Rieux - disse Tarrou, num tom natural -, nunca procurou saber quem eu era? Sente amizade por mim?

- Sim – respondeu Rieux -, sinto amizade por você. Mas, até agora, o que nos faltou foi tempo.

- Bem, isso me tranquiliza. Quer que esta hora seja a da amizade?

Como única resposta, Rieux sorriu.

- Está bem...

Algumas ruas adiante, um automóvel pareceu deslizar longamente sobre a rua molhada. Afastou-se e, depois disso, exclamações indistintas, vindas de longe, romperam outra vez o silêncio. Depois ele caiu de novo sobre os dois homens com todo o seu peso de céu e de estrelas. Tarrou levantara-se para se empoleirar no parapeito do terraço, de frente para Rieux, que continuava enterrado na cadeira. Só se via dele uma forma maciça, recortada no céu. Falou longamente, e eis, mais ou menos, o seu discurso reconstituído:

- Digamos, para simplificar, Rieux, que eu já sofria da peste muito antes de conhecer esta cidade e esta epidemia. Basta dizer que sou como todos. Mas há pessoas que não o sabem ou que se sentem bem nesse estado e pessoas que o sabem e que gostariam de sair dele. Por mim, sempre quis sair dele” (CAMUS, 2017, p. 229).

Deste modo, o amor, como acontecimento, soma-se às ideias de resistência e linguagem permitindo que Tarrou compreenda que a desgraça dos homens resulta, precisamente, de uma ausência de clareza da linguagem que, ao debruçar-se sobre o

mundo, revela a coexistência entre flagelo e vítima. Em sendo assim, para além de todo o seu combate, a tarefa que lhe cabia consistiria em ser útil aos demais realizando, assim, a necessária recusa em “estar com o flagelo” (CAMUS, 2017, p. 236). Estamos, portanto, diante de um pensamento em que a ética e a vida convergem para uma experiência existencial fundada na solidariedade e na compreensão da morte como acontecimento supremo e inexorável.

Considerações finais

A título de conclusão, podemos dizer que acontecimento, linguagem e resistência, em *A Peste*, permitem uma interpretação do romance em que os aspectos metafísicos e sociais encontram, na ética, seu *tópos* mais originário. Essa temática, já desenvolvida em *Os Justos*¹⁰⁵, sua peça de 1950, expressa seu conceito de justiça segundo o qual deve-se medir, não em termos quantitativos, mas na qualidade do respeito mais elementar pela dignidade humana. A afluência entre a escrita literária e a filosófica, perfazendo as relações entre linguagem e espaço literário, permitem que postulemos uma poética do acontecimento em *A Peste* revelando as interfaces, cujos estilos (individual e coletivo) constituem uma estrutura narrativa marcada por camadas de linguagens que desembocam no papel da literatura como resistência. Nossa análise, aqui empreendida, buscou centrar-se, estruturalmente, nas figuras de Rieux, Paneloux e Tarrou compreendidas, respectivamente, pelas categorias de exílio, fé e amor.

Atualmente, o pensamento e a literatura, de sentido libertário, camusianas estão sendo resgatadas por autores como Abd Al Malik com o livro *L'art de la révolte*, onde mostra que Camus, pode ser um farol intelectual para as convulsões sociais e ideológicas que ora assolam a França e outros cantos do mundo, e que o franco argelino partiu das suas duas primeiras categorias intelectivas: as noções de absurdo e revolta para chegar, através de um humanismo corajoso e perseverante, à legitimação da fraternidade e do amor humanos. Quanto a Michel Onfray, especialmente em seu estudo *L'ordre libertaire – la vie philosophique d'Albert Camus* (publicado na França em 2012), este busca analisar como as ideias do autor de *A Peste* foram deturpadas ao longo de sua produção artística.

¹⁰⁵ A trama é simples: um grupo terrorista nos idos de 1905 (os personagens são extraídos de um episódio real, ocorrido na Rússia) se propõe a assassinar um grão-duque. Este, se encontraria numa carruagem, e num dado momento de sua passagem, Kaliayev deveria lançar bombas sobre o veículo. Acontece que haviam duas crianças dentro do veículo. Aqui, se tem o embate camusiano entre conceitos ideais - porventura valha a pena o combate - e atos pragmáticos, à beira do irracional, quando Kaliayev não consegue cumprir sua missão, pela simples razão de assassinar crianças no seio do sonho do seu grupo de dever matar por uma ideia. Para Camus, o ódio havia se tornado um sistema confortável. Ele os definiu como *assassinos delicados*, “em virtude de sua constante preocupação moral em agir e matar porque era necessário, mas nunca achar que o assassinio era bom em si. O ódio dos governantes era um peso nessas almas limpas. De acordo com Vicente Barreto, “o objetivo de Camus em *Les Justes* foi o de expressar a revolta desses justos, sua árdua fraternidade, os esforços demonstrados em aceitarem a morte dos outros e suportar a dor por serem obrigados a matar” (1970, p. 183).

Suas posições moderadoras na questão argelina, no que se refere à revolução argelina ou Guerra da Argélia (1954-1962), também foram acusadas de pró-colonialista. No entanto, já em 1939, Camus se preocupava com a situação social de seu país natal quando fez para o jornal *Alger Républicain*¹⁰⁶ uma série de reportagens sobre a miséria na região muçulmana da *Kabylia*. Preocupava-se com a trágica realidade em que viviam muitos dos habitantes da Argélia. Desejava ele uma confederação que salvasse o país de uma guerra sangrenta, uma Argélia onde franceses e argelinos fossem unidos por laços federativos, mas a história se mostrou outra. Em janeiro de 1955, lançou seu famoso apelo à trégua em vão:

Os ultras atacaram-no e os radicais do movimento nacionalista acusaram-no de colonialista [...] Camus compreendeu que seria inútil continuar a lutar contra os dois lados e o que essa radicalização significava: “existem aqueles que passam sem transição de um discurso sobre os princípios da honra e da fraternidade para a veneração do ato consumado ou da facção mais cruel. Continuo a creditar, porém, que no caso da Argélia ou em outros casos, que tais aberrações, tanto por parte da direita como por parte da esquerda mostram claramente o niilismo do nosso tempo” (BARRETO, 1970, p. 138).

Segundo Aronson, analisando mais objetivamente a questão, a indignação de Camus em relação

ao comunismo era legítima e compreensivelmente impulsionado por sua oposição à violência. Mas como muitos outros anticomunistas, ele faltou com sua própria coerência moral e política ao evitar falar sobre sua própria sociedade. Jogando a culpa nas ambições soviéticas, Camus parecia analisar tudo, menos as mudanças fundamentais requeridas para

¹⁰⁶ Esse jornal era dirigido por seu amigo Pascal Pia, pseudônimo de Pierre Durand (1903-1979), a quem Camus dedica *O mito de Sísifo*. Romperam a amizade em 1947, por diferenças ideológicas acerca dos encaminhamentos do jornal *Combat*. Pia é o autor de *O estrabismo* e *O ronco do motor*, ambos não foram muito bem recebidos pela crítica da época, mas influenciou escritores como o próprio Camus, e outros como Bob Finger e Irvine Welsh. Para resgatar um pouco mais das relações entre Pascal Pia e Camus, vejamos o que nos descreve Aronson, naturalmente também envolvendo Sartre já que seu trabalho teve como foco a relação entre os dois pensadores ativistas: “A atividade política adveio mais naturalmente para Camus. Ele fora membro do Partido Comunista por dois anos, entre o outono de 1935 e o verão ou outono de 1937. Era um membro ativo; bem conhecido como organizador de uma trupe teatral que apresentava peças políticas e de vanguarda. Considerando sua relutância nos anos 1950 em apoiar a Frente de Libertação Nacional da Argélia – bem como o distanciamento de *O estrangeiro* no que se refere ao assassinato inexplicável de um árabe por Meursault –, a saída de Camus do braço argelino do Partido Comunista Francês (PCF) é digna de nota. Ele foi expulso por se recusar a seguir a guinada que, sob a interpretação colonial da Frente Popular, iria atenuar o apoio anterior do PCF ao nacionalismo árabe. A ideia era criar a frente antifascista mais ampla possível, incluindo o maior número possível de *pieds-noirs*. Camus acreditava que o compromisso do partido com os árabes argelinos devia vir antes dessas preocupações estratégicas. Após abandonar o PCF, Camus continuou sua atividade teatral, e de outubro de 1938 a janeiro de 1940 trabalhou no *Alger Républicain* e em seu “irmão” e futuro sucessor, *Le Soir Républicain*. Tendo por editor Pascal Pia, que mais tarde o ajudaria a publicar *O estrangeiro* e o traria à Resistência, Camus aprendeu a trabalhar em jornal. Ele fez resenhas e apresentações de livros, assim como reportagens sobre questões criminais e judiciais. Jornalista engajado, Camus teve seu papel na libertação de acusados em mais de um caso importante” (2007, p. 50).

se dar fim ao colonialismo. Incapaz de falar sobre aquilo de que seu povo deveria desistir para se tornar tão-somente cidadãos iguais, de fato uma minoria na Argélia pós-colonial, Camus caiu no silêncio. O que faltou a Camus, como aos liberais da Guerra Fria que o apoiaram, foi uma visão pela qual Sartre vinha lutando desde *As mãos sujas*: em muitas de suas estruturas-chave, nosso mundo é constituído por violência” (ARONSO, 2007, p. 361).

Em sua conclusão, Aronson pondera a dimensão dramática da relação entre os dois autores:

o antagonismo dos dois endureceu na medida em que cada um tomava o outro como o protótipo da atitude a ser combatida. Era uma situação de ironias trágicas. Em nome do serviço aos oprimidos, Sartre aceitou a opressão. Ao amar seu povo, Camus calou suas denúncias habituais a respeito desta. Cada um estava em parte certo e em parte errado, presos a dois sistemas separados, mas igualmente sustentando a má-fé. Não podiam nem sequer aprender um com o outro (ARONSO, 2007, p. 368).

Após os debates sobre os pontos de vista contrários ao seu último ensaio, e a vivência das querelas da situação argelina, sendo atacado à direita e à esquerda, Camus julgaria, doravante, que “o academismo de direita ignora uma miséria que o academismo de esquerda utiliza. Mas em ambos os casos, a miséria é reforçada ao mesmo tempo que a arte é negada” (CAMUS, s/d, p. 164). Então se refugiou¹⁰⁷ na montagem de suas adaptações teatrais, a mais obstinada delas trazia para os palcos *Os possessos*, de Dostoiévski – por quem, junto a Kafka, tinha como um dos seus precursores de reflexão e literatura¹⁰⁸ e na criação de uma poética do silêncio nos contos de *O exílio e o reino*

¹⁰⁷ Após a publicação de *O homem revoltado*, Camus acolheu um silêncio jamais visto nele, do qual também foi muito criticado. Ele recrudescer num exílio auto imposto, resistindo como uma pedra que cresce, para lembrar a expressão do seu conto de *O exílio e o reino*, que se passa em Iguape, litoral de São Paulo, onde sempre se avolumava a jazida, ainda que sempre extraída, tal qual seu discernimento do mundo a meia distância entre um equilíbrio helênico e um excesso místico-cristão. Para uma análise desse conto, do ponto de vista das relações entre literatura e resistência, ver o estudo de Alfredo Bosi intitulado *Camus na festa do Bom Jesus*, presente em seu livro *Literatura e resistência*.

¹⁰⁸ Entre os quais estão também Plotino, Chestov, Simone Weil, Sartre, Merleau-Ponty, Jaspers, Kierkegaard, Gabriel Marcel. Com o último, não mais que uma identidade relativa à noção de “filosofia do existir”, pois tiveram embates políticos, um deles sobre a encenação da peça *Estado de sítio*, de Camus, os conflitos surgem mais pela atuação crítica de Marcel, “aquando da montagem com Jean-Louis Barrault da peça *Estado de Sítio*, G. Marcel estranhava a escolha da Espanha como espaço de acção da peste, quando teria mais razão de ser a sua localização nos países do leste. Camus dirige-lhe então um escrito – Porquê a Espanha? (*Actuais I*) – respondendo que não esquece os dois males: “não posso partilhar a sua opinião quando diz que o nosso acordo é absoluto quanto à ordem política. Pois aceita silenciar-se sobre um terror para melhor combater um outro”. E ainda a propósito de uma sua violenta crítica a Sartre: “O Sr. Marcel não se pode dizer democrata e pedir ao mesmo tempo a proibição da peça de Sartre” (*Actuais I*). Camus, pelo contrário, entendia não dever “fazer silêncio sobre nada” e em respeitar constantemente a liberdade de expressão” (BORRALHO, 1980, p. 180).

(1957), que se estenderia ao seu último romance publicado em vida, *A queda* (1956), onde oferece, do seu desterro político-existencial:

um monólogo medonho, preciosamente escrito na primeira pessoa. Drástica e comovente meditação sobre o julgamento, o castigo, a liberdade, a salvação... Tudo isso relatado a partir de auto impugnação, do autoflagelamento, descobrindo com sombrio humorismo de dândi o sonho de violência que dorme em cada alma generosa. Essa descoberta o empurra a um desejo: suspender todo ajuizamento. Ninguém deveria julgar ninguém num universo sem avaliações. Única forma de resolver o paradoxo terrível da condição humana: o virtuoso quer oprimir; o humilde, vencer; o modesto, brilhar; o pacífico, guerrear. Mas na verdade, Jean-Baptiste Clemence se auto impugna para poder seguir por vias tortas seu ofício de juiz (GONZÁLEZ, 1982, p. 94).

Toda força da literatura desse último Camus residia na tentativa de criar representações ficcionais e juízos lógicos para uma era de despedaçamentos políticos. De acordo com González, “O homem revoltado consagra a visão camusiana por excelência: o valor precede a ação. A ação, porém, justifica a revolta. No pensamento historicista e existencialista, o valor aparece no final como consumação da ação” (GONZÁLEZ, 1982, p. 77). Seu silêncio foi quebrado de modo ressoante quando proferiu, nos *Discursos da Suécia*, em 1957, que

cada geração se supõe votada a refazer o mundo. A minha sabe, contudo, que não o refará. Mas sua tarefa talvez seja maior. Consiste ela em impedir que o mundo se desfça. Herdeira de uma história corrompida, em que se misturam as revoluções falhadas, as técnicas que se tornaram loucas, os deuses mortos e as ideologias esgotadas, em que medíocres poderes hoje tudo podem destruir mas já não sabem convencer, em que a inteligência se rebaixou até fazer-se serva do ódio e da opressão, esta geração teve que, em si mesma e à sua volta, restaurar, apenas a partir das suas negações, algo do que faz a dignidade de viver e de morrer (CAMUS, s/d, p. 130).

Portanto, Camus buscava expressar, em *A Peste*, através da sua narrativa, uma corresponsabilidade de ideias e sentimentos de um grupo de homens alimentados por um levante que os fazia resistir aos desdobramentos dos acontecimentos que, enquanto tais, estruturam o romance e permitem o postulado de uma estética da resistência. Ambos os temas, o do acontecimento, e aquele da resistência, são perpassados pelo auxílio e expediente da linguagem que, ao fim, legitima o duplo aspecto, pressuposto nesse trabalho, a saber: o estilo literário e a reflexão filosófica.

Referências

- ARONSON, R. *Camus e Sartre: o polêmico fim de uma amizade no pós-guerra*. Tradução de Caio Liudvik. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.
- BARRETO, V. *Camus: vida e obra*. Rio de Janeiro: José Álvaro, Editor S.A., 1970.
- BAUMAN, Z. *O mal-estar na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- BLANCHOT, M. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BLANCHOT, M. *O livro do por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2016.
- BORELLI, O. *Clarice Lispector, esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- BORGES, J. L. *Obras completas*. Vol. I. São Paulo: Globo, 1998.
- BORRALHO, M. L. *Camus*. Cidade do Porto: RÉ, 1984.
- BOSI, A. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- BRANDÃO, L. A. *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- BRASIL, A. *Vocabulário técnico de literatura*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1979.
- BURGESS, A. Introdução. In: DEFOE, D. *Um diário do ano da peste*. Tradução de Eduardo S. San Martin. Porto Alegre: LP&M Editores, 1987.
- CAMUS, A. *Carnets II, janvier 1942 – mars 1951*. Paris: Gallimard, 1964.
- CAMUS, A. *A inteligência e o cadafalso*. Tradução de Manuel da Costa Pinto e Cristina Murachco. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- CAMUS, A. *A peste*. Tradução de Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Record, 2017.
- CAMUS, A. *Cartas a um amigo alemão*. Tradução de José Carlos González e Joaquim Serrano. Lisboa: Edição Livros do Brasil Lisboa, s/d.
- CAMUS, A. *Estado de sítio*. Tradução de Alcione Araújo e Pedro Hussak. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- CAMUS, A. *Les justes*. Paris: Éditions Gallimard, 1982.
- CAMUS, A. *Oeuvres complètes*. Vol. I. Paris: Gallimard, 2006.
- CAMUS, A. *O avesso e o direito seguido de discursos da Suécia*. Tradução de Sousa Victorino. Lisboa: Edição Livros do Brasil Lisboa, s/d.
- CAMUS, A. *O exílio e o reino*. Lisboa: Edição Livros do Brasil Lisboa, s/d.
- CAMUS, A. *O homem revoltado*. Tradução de Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Record, 1997.

- CAMUS, A. *O mito de Sísifo -ensaio sobre o absurdo*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: Edições BestBolso, 2010.
- CAMUS, A. *Conferência de 14.12.1957* sob o título "O Artista e o seu Tempo", in *Avesso e o Direito* - Edições Lisboa, pg. 156.
- CAPUTO, J. *La debilidad de Dios, una teología del acontecimiento*. Tradução de Raul Zegarra. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2014.
- CARPEAUX, O. M. *História da literatura ocidental*. Volume 4. São Paulo: Texto Editores, 2011.
- DERRIDA, J. *Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*. Tradução de Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- DELEUZE, G. *Conversações*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992.
- DELEUZE, G. *Lógica do sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fontes. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- ESPÍNOLA, M. C. *Albert Camus: para uma ética da solidariedade*. Londrina: UEL, 1998.
- FREUD, S. *O mal-estar na civilização*. Tradução de José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- GENETTE, G. *Figuras*. Tradução de Ivonne Floripes Mantoanelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- GESKE, S. Posfácio. In: Camus, A. *Esperança do mundo – cadernos (1935-37)*. Tradução de Raphael Araújo e Samara Geske. São Paulo: Hedra, 2014.
- GONZÁLEZ, H. *Camus: a libertinagem do sol*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- KORICHI, M. Dossier. In: CAMUS, A. *La Peste*. Paris: Folio, 2008.
- LODGE, D. *A arte da ficção*. Tradução de Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: LP&M Editores, 2010.
- MATHIAS D. M. *A felicidade em Albert Camus*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1975.
- MAUROIS, A. Albert Camus. In: *De Proust a Camus*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1966.
- MURAKAMI, H. *Romancista por vocação*. Tradução de Eunice Suenaga. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2017
- NASCIMENTO, E. *Clarice Lispector: uma literatura pensante*. São Paulo: Civilização brasileira, 2012.
- NETO, M. S. *Incentivem o romance*. In: *50 anos depois: estudos literários no Brasil contemporâneo* / organização Benedito Antunes, Sandra Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

NUNES, B. *Ensaaios filosóficos* / organização Victor Sales Pinheiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

ONFRAY, M. *L'ordre libertaire, la vie philosophique d'Albert Camus*. Paris. Éditions Flammarion, 2012.

PINO, C. A. Posfácio. In: CAMUS, A. *A guerra começou, onde está a guerra? – cadernos (1939-42)*. Tradução de Raphael Araújo e Samara Geske. São Paulo, Hedra, 2014.

PINTO, M. C. *Albert Camus: um elogio do ensaio*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

QUADROS, A. Introdução. In: CAMUS, A. *Estado de sítio*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

RILKE, R. M. *Cartas a um jovem poeta*. Tradução de Pedro Sússekind. Porto Alegre: LP&M, 2013.

SAINT-EXUPÉRY, A. de. *Terra dos homens*. Tradução de Rubem Braga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

SAMPAIO, L. *Ética, engajamento e responsabilidade em Albert Camus*. Fortaleza: Eduece, 2017.

SILVA, N. A. G. Posfácio. In: *A desmedida na medida – cadernos (1937-39)*. Tradução de Raphael Araújo e Samara Geske. São Paulo: Hedra, 2014.

TODD, O. *Albert Camus: uma vida*. Tradução de Monica Stahel. Rio de Janeiro: Record, 1998.

ZOURABICHIVILI, F. *Deleuze: uma filosofia do acontecimento*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2016.

ZIZEK, S. *Acontecimento: uma viagem filosófica através de um conceito*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.

Artigos

Albert Camus, entretien et lecture d'un fragmente de L'Homme révolté.

Disponível em: www.youtube.com/watch?v=GaHTJzjwgZ8.

ARAÚJO, R. L. *A literatura reengajada: notas sobre criação e engajamento em Albert Camus*. UFSC, 2014.

Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/download/1984-784X>

BEZERRA, C. C. *Clarice Lispector: acontecimento, Deus e literatura*. In: Horizonte – revista de estudos de teologia e ciências da religião, 2017.

Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/horizonte/article/view/P.2175-5841.2017v15n48p1504/12852>

CANGUSSU, D. S. *Mário Faustino e Benedito Nunes: existencialismo e desencanto com a história*. Cascavel: Unioeste, 2015.

Disponível em: e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm/article/download/12664/9447

CYNTRÃO, S. H. *A narrativa de semiotização do acontecimento: o mundo “absurdo” de Albert Camus e o mundo “fantástico” de Murilo Rubião*. UnB, 2001.

Disponível em:

repositorio.unb.br/bitstream/10482/3628/6/ARTIGO_NarrativaSemiotizacaoAcontecimento.pdf

GERMANO, E. R. *O pensamento dos limites: contingência e engajamento em Albert Camus*. USP, 2007.

Disponível em:

filosofia.fflch.usp.br/sites/filosofia.fflch.usp.../2008.Emanuel%20Germano.Dout.pdf

GESKE, S. *Dizer aqueles a quem amo: reconciliando Roland Barthes e Albert Camus*. São Paulo: USP, 2015.

Disponível em: www.revistas.uso.br/criacaoecritica/article/view/109021/107498

LAMEIRINHA, C. A. B. *O sentido do exílio em La Peste de Albert Camus*. São Paulo: USP, 2006.

Disponível em:

www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8146/tde-08112007-144148/pt-br.php

LINS, R. C. *Camus e o cristianismo - encontros e desencontros*. Correlatio, 2016.

Disponível em:

<https://www.metodista.br/revistas-ims/index.php/COR/article/view/6400/5296>

MACHADO SILVA, F. *Poiética do acontecimento. Deleuze e Serres*. Covilhã: LusoFia:Press, 2010.

Disponível em:

www.lusofia.net/textos/silva_fernando_machado_poietica_do_acontecimento_deleuze_e_serres.pdf

MORAES, F. *Da peste que se propaga nas trevas*. Revista Amálgama. 2018

Disponível em:

www.revistaamalgama.com.br/06/2018/albert-camus-da-pesto-que-se-propaga-nas-trevas/

PEREIRA, D. *Narrando-resistindo: Joseph Grand, personagem de A Peste, romance de Albert Camus*. Itinerários: Revista de Literatura, 1996.

Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/107318>

PIMENTA, D. R. *A filosofia posta em imagens de Albert Camus*. Revista Prometeus, 2018.

Disponível em:

<https://seer.ufs.br/index.php/prometeus/article/download/8611/6847>

SILVA, N. A. G. *Albert Camus e a cultura grega clássica*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2011.

Disponível em:

www.lettras.ufrj.br/neolatinas/media/publicacoes/cadernos/a5n5/litfrc/nilson_silva.pdf

SILVA, R. & GAI, E. *O absurdo e o irônico em O estrangeiro, de Albert Camus*. Claraboia, 2018.

Disponível em: seer.uenp.edu.br/index.php/claraboia/article/view/966/pdf

TOSI, L. S. *Augé, Marc. Não Lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Unesp, 2015.

Disponível em: ww2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/aurora/article/view/4711/3442